BIANCO E NERO

RASSEGNA MENSILE DI STUDI CINEMATOGRAFICI E TELEVISIVI

La linguistica e il cinema

I festival dell'estate

Scritti di: *AUTERA, BANDERA, CASTELLO, CAVALLARO, CHITI, CINCOTTI, DI GIAMMATTEO, DI PINO, DORIGO, MICCICHÉ, MORANDINI, RANIERI, RONDOLINO, VERDONE, ZANOTTO.*

CENTRO SPERIMENTALE DI CINEMATOGRAFIA
EDIZIONI DI BIANCO E NERO - ROMA
ANNO XXVII - NUMERO 7-8 - LUGLIO-AGOSTO 1966

Sommario

(*Segue a pag. 3 di copertina*)

SPEDIZIONE IN ABBONAMENTO POSTALE - GRUPPO IV

Bianco e Nero

Rassegna mensile di studi cinematografici e televisivi

Anno XXVII - n. 7-8

luglio-agosto 1966

Direttore

FLORIS L. AMMANNATI

Condirettore responsabile

LEONARDO FIORAVANTI

Redattore capo

ERNESTO G. LAURA

Direzione e Redazione

Roma, via Tuscolana 1524, tel. 740046 (4 linee urbane).

Amministrazione

Edizioni di Bianco e Nero, Roma, via Antonio Musa 15, telef. 858.030-863.944 - c/c postale n. 1/48668

Abbonamenti

Annuo: Italia lire 5.000; estero lire 6.800; semestrale: Italia lire 2.500. Un numero costa lire 500; arretrato: il doppio. I manoscritti non si restituiscono. Si collabora a « Bianco e Nero » solo su invito della Direzione. Autorizzazione numero 5752 del giorno 24 giugno 1960 presso il Tribunale di Roma - Tipografia « Tiferno Grafica », Città di Castello - Distribuzione esclusiva: Commissionaria Editori S.p.A., Torino, via Brofferio 3.

Le " Grolle d'oro " confermano i " Nastri "

Il Casinò di St. Vincent ha ospitato come ogni anno il « gran gala del cinema » per l'assegnazione delle « grolle d'oro ». La quattordicesima edizione del « Gran Premio St. Vincent per il cinema italiano » è caratterizzata dal fatto che attribuendo il massimo riconoscimento la giuria ha confermato il verdetto del « Nastro d'argento »: primo assoluto è ancora una volta il nostro ex-collega di redazione Antonio Pietrangeli.

Ecco il dettaglio dei premi:

GROLLA D'ORO: *Io la conoscevo bene* di Antonio Pietrangeli;

GROLLA D'ORO PER LA MIGLIORE INTERPRETAZIONE: Enrico Maria Salerno per *Le stagioni del nostro amore*;

COPPA VALDOSTANA D'ORO PER IL MIGLIOR PRODUTTORE: Alfredo Bini;

TARGA « MARIO GROMO » PER L'OPERA PRIMA: Marco Bellocchio per *I pugni in tasca*.

Notizie varie

VEDREMO UN CHAPLIN INEDITO — Una ghiotta notizia giunge da New York. Vedremo scene di film di Chaplin mai utilizzate dal regista-attore nonché riprese documentarie del grande Charlie al lavoro nel lungometraggio di Vernon Becker e Mel May *The Funniest Man in the World*, che intende ricostruire la carriera di Chaplin dalle origini ad oggi.

UN COLONNELLO A CAPO DELL'ISTITUTO ARGENTINO — Conseguenza dei mutamenti politici in Argentina: un militare, il colonnello Oscar Vedova, è stato nominato commissario straordinario dell'Istituto Cinematografico Argentino, al posto del vecchio presidente Alfredo Grassi.

LUTTI DEL CINEMA — È morta a Hollywood l'11 luglio *Anne Nagel*, 51, protagonista di alcuni film minori americani nel primo decennio sonoro, quindi caratterista; a New York, il 25, *Montgomery Clift*, 45, per crisi cardiaca (sull'eccellente attore americano pubblicheremo fra qualche numero un saggio di Tino Ranieri con filmografia); a Parigi, il 29, *Spinelly* (Andrée Fournier), attrice francese del music-hall e più raramente del cinema.

COMPLETA LA COMMISSIONE CENTRALE PER LA CINEMATOGRAFIA — In seguito ad un accordo intervenuto fra le quattro associazioni di cultura cinematografica riconosciute, si è potuta completare la Commissione Centrale per la Cinematografia nominando nuovi membri Camillo Bassotto, segretario della Federazione Italiana Cineforum, e Filippo M. De Sanctis, presidente della Federazione Italiana Circoli del Cinema.

MANKIEWICZ PASSA AL TEATRO — Joseph L. Mankiewicz si cimenta con la regia teatrale. Il 28 luglio a Londra, sotto gli auspici della Royal Shakespeare Company, ha messo in scena la novità del drammaturgo svizzero Friedrich Dürrenmatt *La meteora*, rappresentata in prima mondiale a Zurigo lo scorso gennaio. Dopo Londra, Mankiewicz porterà lo spettacolo a Broadway. Protagonista della *Meteora* è un famoso scrittore che crede di essere prossimo alla morte e, « perduto ogni rispetto per le leggi umane, si adopera per distruggere tutto e tutti. La sua arma è la verità più spietata. Alla fine rimane solo, agghiacciato dalla constatazione di essere ancòra in vita ».

RONDI DIRETTORE DI SORRENTO — Gli Incontri Internazionali di Sorrento si rilanciano quest'anno attraverso una nuova formula: ogni anno film di un solo Paese, integrati da mostre retrospettive di registi di quella stessa Nazione. Direttore della manifestazione è stato nominato il critico Gian Luigi Rondi, mentre al consiglio di presidenza sono stati chiamati quindici noti registi italiani, presidente onorario René Clair. La cinematografia che tiene a battesimo l'edizione 1966 è quella francese e le personali sono dedicate a Clair, Clouzot e Renoir. Jean de Baroncelli e Charles Ford dirigeranno i dibattiti sull'opera dei tre registi e Tommaso Chiaretti curerà la raccolta in volume degli stessi.

COSTITUITA E FUNZIONANTE L'ITALNOLEGGIO — L'Italnoleggio, la nuova società inquadrata nell'Ente Gestione Cinema, ha iniziato a funzionare con l'insediamento del consiglio d'amministrazione. Presidente è stato nominato Mario Gallo, regista, produttore, ex-critico cinematografico, al quale vanno i nostri auguri per un'opera che potrà essere essenziale per gli sviluppi di un cinema di qualità. Vice Presidente è stato nominato invece Bartolo Ciccardini, curatore di programmi televisivi (*Cordialmente*), consiglieri Silvano Battisti, Francesco Buzzao, Gino Coccia, Mariano Maggiore, Lino Micciché (nostro collaboratore, al quale pure vanno congratulazioni ed auguri), Mario Padovani. Direttore generale della nuova società è stato nominato un sicuro esperto, Attilio D'Onofrio. Il collegio sindacale è composto da Umberto Alvieri, presidente, Luigi A. Acrosso, Adolfo De Nicola, supplenti Celestino Musacchia e Alfonso Cappuccio.

Bando di Concorso

per l'ammissione ai Corsi del Biennio Accademico 1966-68

Il *Centro Sperimentale di Cinematografia* mette a concorso per il Biennio Accademico 1966-68 i seguenti posti per allievi italiani nei sottoindicati Corsi di cinema e televisione:

Corso di *Regia*: 4 posti;
Corso di *Recitazione*: 20 posti;
Corso di *Direzione di produzione*: 4 posti;
Corso di *Ripresa cinematografica*: 4 posti;
Corso di *Registrazione del suono*: 4 posti;
Corso di *Scenografia*: 4 posti;
Corso di *Costume*: 4 posti.

Per l'ammissione ai singoli concorsi occorre il possesso dei seguenti titoli:

— Diploma di laurea, per il Corso di *Regia*;

— Diploma di Istituto di istruzione secondaria di primo grado (Licenza media o titolo equipollente) per il Corso di *Recitazione*;

— Diploma di laurea, o di Maturità classica o scientifica, o di Abilitazione tecnica (Ragioneria) per il corso di *Direzione di produzione*;

— Diploma di Abilitazione tecnica, o di Maturità classica, scientifica o artistica, per il Corso di *Ripresa cinematografica*;

— Diploma di laurea in Ingegneria elettrotecnica o Diploma di abilitazione tecnica industriale (Radiotecnica) per il Corso di *Registrazione del suono*;

— Diploma di laurea in Architettura, o di Accademia di Belle Arti, o di Maturità artistica, per il Corso di *Scenografia*;

— Diploma di Accademia di Belle Arti, o di Maturità artistica, o di Istituto d'Arte, per il Corso di *Costume*.

Gli aspiranti devono aver compiuto, alla data del 25 settembre 1966, i venti anni di età e non aver superato i ventotto; per gli aspiranti attori, i limiti di età sono da diciotto a ventiquattro anni e per le aspiranti attrici da sedici a ventiquattro anni.

I concorrenti devono dichiarare nella domanda di ammissione al concorso:

— la data e luogo di nascita;
— il possesso della cittadinanza italiana;
— le eventuali condanne penali riportate;
— il titolo di studio;
— la posizione nei riguardi degli obblighi militari;
— di essere di sana e robusta costituzione fisica.

Gli aspiranti al Corso di *Regia* dovranno inviare, assieme alla domanda, una sceneggiatura per un cortometraggio a soggetto, e un saggio critico, non inferiore alle dieci pagine dattiloscritte, sulla tecnica di lavoro o sul mondo artistico di un regista italiano o straniero; gli aspiranti al Corso di *Recitazione* dovranno inviare una serie di fotografie *senza ritocco* di cui: una a mezzo busto, una a figura intera, una in costume da bagno e una di profilo (formato non inferiore al 13 × 18); gli aspiranti al Corso di *Ripresa cinematografica* dovranno inviare una serie di dieci fotografie a soggetto libero, di formato non inferiore al 13 × 18, fornite di particolari qualità tecniche; gli aspiranti al Corso di *Scenografia* dovranno inviare due bozzetti e due progetti di scene; gli aspiranti al Corso di *Costume* dovranno inviare dieci bozzetti di costumi.

Le domande (in carta da bollo da L. 400) dovranno essere inoltrate alla *Direzione del Centro Sperimentale di Cinematografia, via Tuscolana 1524, Roma,* entro il 25 settembre 1966, *accompagnate dal modulo unito al presente bando, debitamente compilato e da una fotografia, formato tessera, occorrente per l'identificazione del candidato. La data del 25 settembre è improrogabile.*

Le domande pervenute entro il 25 settembre 1966 saranno vagliate da una Commissione di pre-selezione, la quale ammetterà agli esami solo quei candidati che — *a suo insindacabile giudizio* — riterrà forniti del minimo di requisiti. I candidati che avranno superato la pre-selezione saranno convocati per sostenere gli esami di concorso, come da programma allegato. Gli esami hanno luogo durante il mese di ottobre. Al termine degli esami verrà compilata una graduatoria degli *idonei*, comprendente quei candidati che avranno superato favorevolmente le prove. I primi tra gli idonei, fino a copertura del numero dei posti messi a concorso, verranno proclamati *vincitori* e ammessi alla frequenza al Centro. Nel caso di rinuncia, o di allontanamento dal Centro entro un mese dall'inizio delle lezioni, di uno o più candidati vincitori, subentreranno i candidati idonei non vincitori, nell'ordine della graduatoria.

L'ammissione ai corsi è anche subordinata all'esito di un esame medico effettuato da un sanitario del Centro che dovrà attestare la piena idoneità fisica dei candidati vincitori al lavoro professionale e all'applicazione in *tutte* le materie d'insegnamento, e particolarmente — per i candidati alla sezione *Recitazione* — nella *Danza* e l'*Educazione fisica*, e la presentazione da parte del candidato — o di chi esercita la patria potestà per i minorenni — di una dichiarazione attestante la possibilità di vivere a proprie spese a Roma per la durata dei corsi indipendentemente dalla eventuale assegnazione di borse di studio previste dal penultimo comma del presente bando.

I concorrenti *vincitori* dovranno presentare, prima dell'inizio dell'anno accademico, sotto pena di decadenza dal diritto all'ammissione al Centro:

1) Certificato di nascita;
2) Certificato di cittadinanza italiana (non anteriore a 3 mesi);
3) Certificato generale penale (non anteriore a 3 mesi);
4) Certificato di buona condotta (non anteriore a 3 mesi);
5) Certificato di sana e robusta costituzione fisica (non anteriore a 3 mesi) rilasciato da un Ufficiale Sanitario;
6) Titolo di studio;
7) Atto di assenso di chi esercita la patria potestà, per i minorenni.

Al momento della immatricolazione i concorrenti vincitori dovranno versare, a titolo di deposito, la somma di L. 10.000 (diecimila) per eventuali danni che potranno arrecare agli impianti e alle attrezzature del Centro. Detta somma verrà restituita alla fine del biennio. Oltre al deposito, i candidati ammessi al Corso di *Recitazione* dovranno versare la somma di L. 20.000 (ventimila) per la fornitura dei costumi di danza e di educazione fisica, che rimarranno di loro proprietà. *Fino a quando non avranno effettuato detti versamenti, i candidati vincitori non saranno ammessi alla frequenza delle lezioni.*

I corsi hanno la durata di due anni, e comprendono lezioni teoriche ed esercitazioni pratiche tanto nel settore cinematografico che in quello televisivo. L'anno accademico ha inizio nel mese di novembre e termina nel successivo mese di luglio. Alla fine del primo quadrimestre di ciascun anno accademico il Consiglio dei Professori effettua gli scrutinii di merito e redige nuove graduatorie, sulla cui base gli organi direttivi del Centro possono escludere dall'ulteriore frequenza gli allievi che dimostrino insufficienza di attitudini o di profitto. Al termine del primo anno di studi gli allievi debbono sostenere esami in tutte le materie del corso per ottenere l'ammissione al secondo anno. Agli allievi della sezione di *Regia* potrà essere chiesto di realizzare un cortometraggio, sotto la guida degli Insegnanti, al quale collaboreranno gli allievi delle altre sezioni. Al termine del secondo anno gli allievi sosterranno ulteriori esami; oltre a presentare e discutere una tesi scritta, per il conseguimento del diploma. Agli allievi della sezione di *Regia* potrà esser chiesto di realizzare una esercitazione televisiva e un cortometraggio cinematografico, al quale collaboreranno gli allievi delle altre sezioni.

La frequenza dei Corsi è gratuita. È *obbligatoria* la frequenza quotidiana alle lezioni, le quali hanno normalmente luogo dalle ore 9 alle ore 16,30. Gli allievi che effettuino un numero di assenze particolarmente elevato saranno esclusi dalla ulteriore frequenza dei corsi.

Gli organi direttivi del Centro possono procedere all'assegnazione di un limitato numero di borse di studio, il cui importo è di L. 60.000 mensili per gli allievi non residenti in Roma e di L. 30.000 mensili per quelli residenti in Roma. L'assegnazione delle borse viene fatta sulla base delle graduatorie di esame, ed è subordinata all'accertamento delle condizioni economiche dell'allievo. Essa è sottoposta ogni anno a revisione, dopo il primo quadrimestre di studi, in relazione alle nuove graduatorie redatte dal Consiglio dei Professori, e dopo gli esami di passaggio dal 1° al 2° anno.

Gli organi direttivi possono, in via eccezionale *e a proprio insindacabile giudizio,* su proposta motivata della Commissione di pre-selezione, consentire l'ammissione agli esami anche ad aspiranti non provvisti del titolo di studio prescritto o che non rientrino nei limiti di età fissati, purché la Commissione stessa, sulla base della documentazione presentata, ritenga che essi possano supplire con particolari attitudini e preparazione alla mancanza dei requisiti suddetti.

Roma, 1° luglio 1966.

IL COMMISSARIO STRAORDINARIO
Nicola De Pirro

Prove di esame per l'ammissione ai vari corsi

(*Biennio Accademico 1966-68*)

REGIA

1. - *Letteratura italiana* (Informazione generale, con particolare approfondimento di almeno tre autori indicati dal candidato).
2. - *Cultura generale* (Conversazione libera su argomenti di varia cultura, a scelta della Commissione).
3. - *Estetica generale* (Lineamenti di storia del pensiero estetico, con particolare riferimento alle correnti contemporanee).
4. - *Il linguaggio del film* (Elementi storici e applicazioni pratiche).
5. - *Conversazione su film di particolare rilievo artistico a scelta del candidato*. (Notizie storiche e critiche).

PROVE SCRITTE (per i candidati che avranno superato le prove orali)

1. - *Sceneggiatura desunta da un racconto o da un tema proposto dalla Commissione* (durata 5 ore).
2. - *Analisi critica di un film indicato dalla Commissione e proiettato ai candidati prima dell'esame* (durata 4 ore).

Dopo aver esaminato gli elaborati la Commissione potrà — se lo riterrà opportuno — riconvocare i candidati, o alcuni di essi, per un colloquio supplementare.

RECITAZIONE

PROVE ORALI

1. - *Lettura di brani di opere narrative e teatrali a scelta della Commissione.*
2. - *Ripetizione a memoria di almeno due brani, uno tratto da un testo teatrale e l'altro da una poesia, a scelta del candidato.*
3. - *Nozioni di storia della letteratura e di storia del teatro.*
4. - *Conversazione su film di particolare rilievo artistico, a scelta del candidato.*

PROVA PRATICA (per i candidati che avranno superato le prove orali)

1. - *Provino cinematografico.*

DIREZIONE DI PRODUZIONE

PROVE ORALI

1. - *Nozioni di diritto pubblico e privato.*
2. - *Nozioni di matematica e di contabilità.*
3. - *Nozioni sull'organizzazione della produzione cinematografica.*
4. - *Conversazione su film di particolare rilievo artistico, a scelta del candidato.*

RIPRESA CINEMATOGRAFICA

PROVE ORALI

1. - *Ottica, con particolare riguardo all'ottica fotografica.*
2. - *Chimica, con particolare riguardo al processo fotografico.*
3. - *Matematica (algebra e trigonometria).*
4. - *Commento e discussione tecnica sui saggi fotografici presentati.*
5. - *Conversazione su film di particolare rilievo artistico, a scelta del candidato.*

PROVA PRATICA (per i candidati che avranno superato le prove orali)

1. - *Esercitazione di illuminazione, o di ripresa fotografica o di ripresa cinematografica, su tema indicato dalla Commissione.*

PROVE ORALI

1. - *Acustica generale, fisiologia e musicale.*
2. - *Elettrotecnica, Radiotecnica, Elettroacustica.*
3. - *Conoscenza di film di particolare rilievo artistico, a scelta del candidato.*

SCENOGRAFIA

PROVE GRAFICHE

1. - *Progetto di primo grado ex tempore su tema fissato dalla Commissione* (durata 8 ore).
2. - *Sviluppo geometrico delle piante* 1 : 50 *e sezioni* 1 : 20 (durata 8 ore).
3. - *Bozzetto a tempera o ad acquarello* (durata 8 ore).

PROVE ORALI

1. - *Commento e discussione sui lavori realizzati.*
2. - *Storia dell'arte, con particolare riferimento alla scenografia teatrale e cinematografica.*
3. - *Conversazione su film di particolare rilievo artistico, a scelta del candidato.*

COSTUME

PROVE GRAFICHE

1. - *Esecuzione di bozzetti di costume su tema fissato dalla Commissione* (durata 12 ore in due giorni).

PROVE ORALI

1. - *Commento e discussione sui lavori realizzati.*
2. - *Storia dell'arte, con particolare riferimento al costume teatrale e cinematografico.*
3. - *Conversazione su film di particolare rilievo artistico, a scelta del candidato.*

Vol. III (tomo I e tomo II): SCRITTI STORICI E CRITICI

a cura di Leonardo Autera

Panorami delle varie cinematografie - Correnti e generi - Analisi comparate: film e testo letterario - Rassegne critiche della Mostra di Venezia dal 1937 al 1942 - Analisi strutturali dei più importanti film dell'epoca e del passato - Recensioni.

Saggi e critiche sono di J. Comin, E. Cecchi, G. Viazzi, U. Casiraghi, R. Paolella, L. Bianconi, F. Pasinetti, A. Pietrangeli, D. Purificato, P. P. Trompeo, L. Chiarini, U. Barbaro, M. Praz, R. May, G. Paolucci, G. Puccini, E. Fulchignoni, F. Pertile, E. Cancellieri, V. Bonajuto, G. Usellini, G. Guerrasio, R. Mariani, V. Bartoccioni, G. Tucci, V. Marinucci, U. De Franciscis, M. Verdone, A. Magli, W. Dirani, G. De Santis, M. Antonioni, V. N. Novarese, A. Valente, R. Assunto, M. Mida, ecc.

Vol. IV: SCENEGGIATURE

a cura di Leonardo Autera

Sceneggiature originali: *La kermesse héroïque, Un chien andalou, Ettore Fieramosca, Via delle Cinque Lune, Gelosia.*

Sceneggiature desunte dal montaggio: *L'histoire d'un Pierrot, I proscritti, Variété, A nous la liberté.*

Frammenti di sceneggiature italiane del 1920 e saggi di sceneggiature italiane dell'epoca (*Scipione l'Africano, La peccatrice, Piccolo mondo antico, Addio giovinezza, Alfa Tau, Bengasi, La bella addormentata*).

In « Appendice » due « spunti per film » di Michelangelo Antonioni e Mario Praz.

Vol. V: INDICI

Repertorio dei titoli di film e nomi di registi citati nei quattro volumi.

Ogni volume, di circa 800 pagg. (*per complessive 4204 pagg.*) *e di formato 13,7×23, è rilegato in tela con sopracoperta. Costo dell'intera opera* (*indivisibile*) L. 40.000

ROMA EDIZIONI DI BIANCO E NERO

Chi non conosce il basso bretone?

(Osservazioni su linguistica e teoria cinematografica)

di FERNALDO DI GIAMMATTEO

1. — Maurice Leroy, nel suo « Profilo storico della linguistica moderna », respinge l'idea, avanzata da molti, che esistano lingue qualitativamente superiori ad altre. Tutte le lingue si equivalgono, una o l'altra non fa differenza quando si abbia qualcosa da dire. Cita Cartesio: « Quelli che hanno un raziocinio più forte e sanno meglio elaborare il loro pensiero per renderlo chiaro e intelligibile, riusciranno sempre i più persuasivi, anche se parlano solo il basso bretone ». Ciò non toglie che esista, per ragioni esterne (non linguistiche), una gerarchia fra le lingue. « Un filosofo — nota Leroy — potrebbe certo comporre in bretone un ottimo trattato di filosofia, ma la sua opera non sarebbe né letta né capita: i bretoni che parlano bretone sono contadini o pescatori e non s'interessano di filosofia, mentre i filosofi, che non sanno il bretone perché non è una lingua di cultura, non avrebbero modo di conoscere il trattato » (1).

Se si trasferisse il problema al cinema, le cose non sarebbero così semplici. Nel cinema, a rigore, non esistono lingue diverse, il sistema di segni è uno solo, vale per tutti. Il sistema di segni di un rituale è compreso solo dai fedeli della religione che lo adotta. Un sistema di segni imperniato sui gesti vale nell'ambito comunicativo o espressivo in cui lo si impiega (il linguaggio dei sordomuti, il teatro kabuki, ecc.), fuori di esso risulta incomprensibile, o quasi. Ma il guaio è che la semiologia, contrariamente alle speranze espresse da Saussure all'inizio del secolo (2), non si è sviluppata con la stessa

(1) MAURICE LEROY: *Profilo storico della linguistica moderna*, Bari, Laterza, 1965, pagg. 75-76.

(2) FERDINAND DE SAUSSURE: *Cours de linguistique générale*, Payot, Paris, 1965 (3a edizione), pag. 33.

ricchezza di ricerche con cui si è sviluppata la linguistica, che della semiologia dovrebbe essere ancella, o figlia. Cosicché dei segni non linguistici sappiamo, scientificamente, poco, e dei segni linguistici moltissimo.

Sistema di segni visivo-auditivi, il cinema sonoro può, astrattamente, essere annesso sia alla semiologia che alla linguistica. Poiché, tuttavia, l'aspetto visivo è prevalente, il primo tipo di annessione promette di dar maggiori frutti. Del resto, li ha già dati. La storia della teoria cinematografica rappresenta (anche se nessuno se n'è accorto) il più nutrito repertorio di dottrine e di esperienze che la semiologia a tutt'oggi possegga. Gli studi di Ejženstein, Pudovkin, Arnheim, Balázs e Kracauer hanno il duplice merito della concretezza (controllo costante della teoria sui fatti) e della sistematicità (il fenomeno cinematografico vi è considerato un tutto organico). A volte meno concreti, a volte troppo empirici, e con un grado di sistematicità minore ma sempre stimolanti come aperture verso nuove ricerche, i contributi di Grierson, di Chiarini, di Barbaro, di Lawson completano il quadro, circondati da una miriade di sparse annotazioni di saggisti e di critici militanti.

A questo punto troviamo sulla strada due difficoltà. Che cosa ha significato l'introduzione del sonoro? Che cosa significa la « rottura » linguistica provocata dal cosiddetto nuovo cinema (Godard ed epigoni, da *Á bout de souffle* [Fino all'ultimo respiro] sino ad oggi) e parzialmente anticipata dal neorealismo italiano? I due fatti vanno guardati come passaggi da un sistema di segni a un altro, o come sviluppo (due tipi di sviluppo) dello stesso sistema? Dire che il cinema sonoro è intrinsecamente altro dal cinema muto (così come la lingua francese è diversa da quella italiana, o come un rituale è diverso dal teatro kabuki) è certo più possibile che dire la stessa cosa per il cinema di prima e il cinema di dopo la « rottura ». D'altra parte, in nessuno dei due casi è accaduto quel che accadrebbe se domani in Italia si decidesse di abolire la lingua italiana e di sostituirla con il francese. La lingua — insegna la linguistica — è un fatto sociale. Uno non se la sceglie, la trova nascendo e, imparatala per imitazione, la usa. Neppure gli autori del cinema muto si scelsero il cinema sonoro: lo trovarono (era un nuovo strumento tecnico, diffuso per un calcolo economico) e lo usarono. Non così, oggi, il nuovo cinema, realizzato dagli autori stessi per soddisfare una loro esigenza espressiva. La differenza fra il primo e il secondo

fatto è che il primo fu imposto, il secondo voluto, ma ciò significa poco quando si debba valutare la qualità dei due fatti.

Importante è invece che i due fatti abbiano una data, un inizio storico di cui è possibile analizzare ogni componente. Se il problema delle origini del linguaggio, e delle varie lingue, non ha alcun interesse scientifico per i linguisti moderni, non esistendo i documenti che possano fondarlo (a meno che non ci si accontenti di congetture, come fecero i positivisti), le « date di nascita » del cinema sono i primi elementi che servono a caratterizzarlo. Il cinema non possiede tradizioni che vadano oltre il 1895. Quando C. L. Ragghianti provò ad inserirlo nel solco di una storia più antica, quella dello spettacolo, fu costretto a forzare la realtà adoprando una serie di indebite (anche se suggestive) analogie. Il cinema muto nacque con le attualità dei fratelli Lumière, il cinema sonoro con *The Jazz Singer* (Il cantante di Jazz, 1927) di Alan Crosland.

L'assoluta originalità, e la correlativa mancanza di un retroterra specifico (quello che è l'istituto linguistico come fatto sociale per il parlante), segnarono per così dire il destino del cinema, esponendolo ai rischi di uno sviluppo intimamente contraddittorio: da una parte, la ricerca di punti di appoggio nelle tradizioni culturali e nelle forme espressive di altri linguaggi (a torto o a ragione ritenuti simili); dall'altra, lo sforzo di fondare una propria specificità saggiando in varie direzioni il terreno linguistico tecnicamente dato. Che il cinema sia vissuto finora come un imitatore o un portavoce di esperienze altrui è stato altrettanto inevitabile quanto la continua presenza, fra i suoi autori, di uno spirito inventivo rivolto ad estrarre dalla tecnica cinematografica un linguaggio autonomo. Non si dà un fenomeno senza l'altro; la contraddizione, provocata dalla originalità del sistema, sussiste ancora oggi. La « teatralità » delle storie raccontate dal cinema muto (struttura degli intrecci, recitazione, passività della macchina da presa impiegata come strumento di registrazione) si accompagna agli esperimenti linguistici di Griffith, di Ejženstein, di Stroheim, di Dupont e vede, al limite, esplodere le rivolte per amore di specificità dell'« avant-garde » e dell'espressionismo. Non solo, ma anche in queste ultime, che sono le manifestazioni più « pure » del linguaggio cinematografico, è sempre isolabile l'influsso di precedenti o contemporanee esperienze culturali non cinematografiche (il surrealismo per l'« avant-garde », il romanzo dickensiano per Griffith, come lucidamente dimostrò Ejženstein in uno dei suoi saggi maggiori, l'espressionismo pittorico e letterario

per *Das Kabinett des Dr. Caligari* [Il gabinetto del dottor Caligari], e così via). È normale che, all'interno di un contesto culturale, i diversi linguaggi si influenzino a vicenda — è sempre accaduto — ma per il cinema il fenomeno ha assunto una particolare intensità, una sua macroscopica evidenza. È, appunto, la contraddizione storica del sistema.

Che è poi quanto dire, la sua instabilità. Un fatto esterno, l'introduzione del sonoro, la rese drammatica negli anni intorno al '30. Il linguaggio cinematografico era giunto, proprio allora, a un grado di notevole affinamento, le sue possibilità espressive si erano di parecchio accresciute (grazie ai contributi di Ejženstein, di Pudovkin, di Stroheim, di Murnau, di Dupont, di Flaherty, di Dreyer, degli svedesi), una sintassi visiva abbastanza articolata (sino al punto da ridurre l'uso del sussidio narrativo o esplicativo della didascalia, o da abolirlo addirittura) era a disposizione degli autori. Pensare ed esprimersi con le immagini in movimento era ormai possibile, senza per questo dover abbassare il pensiero a un livello infantile o limitare troppo la gamma espressiva. Per quanto non avesse superato la sua originaria instabilità, il linguaggio cinematografico mostrava di essere maturato in modo soddisfacente. *Bronenosetz Potemkin* (La corazzata Potemkin) di Ejženstein, *La passion de Jeanne d'Arc* (La passione di Giovanna d'Arco) di Dreyer, *Variété* di Dupont, *Der letzte Mann* (L'ultima risata) di Murnau erano film compatti nella struttura (esposizione dei fatti, sviluppo, ritmo), e lineari nel significato (composizione delle inquadrature e loro successione ordinata in modo da chiarire progressivamente il tema, senza salti logici).

Il sonoro bloccò l'evoluzione in corso e riportò il linguaggio a zero (seconda nascita del cinema). L'introduzione del suono e della parola pose il problema del rapporto fra i nuovi elementi e l'immagine. Chi tentò una semplice sovrapposizione (il suono aggiunto alle immagini, come un complemento illustrativo), si trovò dinanzi ad uno scoglio insormontabile: suono e immagini non combaciavano. Sarebbe come se si aggiungessero rumori e dialoghi alla sequenza della scalinata del *Potëmkin* o a quella del processo della *Passion de Jeanne d'Arc*: le immagini automaticamente « si scaricherebbero », il loro ritmo diverrebbe, a seconda dei casi, o troppo lento o troppo convulso, sino ad annullare il significato del contesto. Chi tentò la via opposta, utilizzando le immagini come veicolo per far giungere al pubblico un'azione dialogata, degradò la sintassi cinematografica a discorso quasi inarticolato, e fabbricò un

teatro privo di vita (perché privo del contatto fisico dell'attore con i suoi spettatori). La strada giusta era una terza, quella indicata nel 1928 (con tutti i limiti di un programma polemico) dal Manifesto dell'asincronismo di Ejženstein, Pudovkin e Aleksandrov (3). Qui si riconosceva correttamente che, con l'introduzione del suono, il cinema cambiava natura e che il nuovo linguaggio doveva consistere in un contrappunto fra suono e immagini. Da ciò la funzione espressiva del suono in rapporto, o piuttosto in discordanza (spaziale, temporale, o logica), con le immagini cui si riferisce.

Un rapporto è alla base del cinema sonoro. Discutere di sintassi visiva, esaminare unicamente la natura delle immagini e il loro modo di articolarsi, come si fa spesso oggi, sembra un nonsenso. Non esiste un solo frammento di film sonoro che possa essere ridotto al suo aspetto visivo, se non vanificandosi. Un esempio limite: come apparirebbe il finale dell'*Eclisse* di Antonioni qualora ci si occupasse dell'angolazione e della lunghezza delle inquadrature che lo compongono, della cadenza della loro successione (culminante nel dettaglio della lampada stradale) senza prestare contemporaneamente orecchio al procedere sincrono e in crescendo della musica, la quale, inserendosi nel ritmo visivo, completa il significato del brano (e del film)? Un esempio più facile: che cosa riuscirebbero a comunicare le immagini della sequenza iniziale del *Silenzio* di Bergman, se non udissimo i rumori dell'ambiente (il treno), il rantolo di Ester, le parole di Anna contrapposti alla presenza muta del bambino, e questo nonostante si tratti di uno splendido pezzo di cinema visivo, risolto in una sola inquadratura? E che cosa sarebbe tutto il film se la vicenda dei protagonisti non fosse avvolta dal muro della lingua incomprensibile di Timoka, suoni che, pur possedendo un significato, impediscono qualsiasi comunicazione con gli stranieri?

All'instabilità di un sistema omogeneo e semplice (instabile perché nuovo, semplice perché tutto risolto nella visività, così com'è semplice il linguaggio dei sordomuti a confronto del linguaggio articolato), il sonoro aggiunse la complessità. Non si può dire che siano due lingue diverse, il muto e il sonoro, perché hanno in comune la stessa base (la sintassi delle immagini in movimento), ma non si può nemmeno dire che siano la stessa lingua, perché la presenza di un rapporto fra immagini e suoni modifica la sintassi

(3) « Cinema », prima serie, n. 108, 25 dicembre 1940.

originaria. La trasformazione, naturalmente, non è lineare. Acquista caratteristiche differenti a seconda dei periodi e degli autori. Talvolta regredisce sino a valori minimi, come quando il cinema sonoro tenta di recuperare la « purezza » del linguaggio visivo, magari artificiosamente (*The Thief* [La spia], un film interamente senza dialogo girato nel 1952 da Russell Rouse), tal'altra dà origine ad elaborati rapporti fra immagini, parole, suoni e musica (i film shakespeariani di Laurence Olivier, gli ultimi film di Fellini).

Instabile e complesso, il cinema sonoro ha rivelato una grande flessibilità, fugando via via i timori di quanti l'osteggiarono al suo sorgere perché avrebbe disperso le conquiste espressive del muto. « Laddove un tempo — scriverà Paul Rotha nel 1929, in " The Film Till Now " — non v'era alcuna restrizione alla creazione del film, ora il sonoro e il parlato impongono chiari limiti a tale creazione. È impossibile concepire un film le cui immagini rivestano una certa importanza al di fuori del contesto creato dal montaggio; e il dialogo per giunta rende impossibili tutte le forme di stacco netto e alternato ». E citava a conforto della sua tesi un tale Mercurius che sulla « Architectural Review » del giugno di quell'anno aveva sostenuto: « Il significato del simbolismo delle immagini, l'efficacia stimolante o sedativa degli stacchi rapidi e di quelli lenti, il gioco del materiale plastico, i contrasti fra generale e particolare, e in breve tutti gli attributi del muto che facevano dell'arte cinematografica una realtà sono oggi soggiogati dal miraggio del dialogo sincronizzato » (4). Istruttive sciocchezze. Conviene ricordarle per due ragioni: prima, gli orfani angosciati del cinema muto, scambiando un solo aspetto della realtà per la realtà intera, si fecero impressionare dalle farraginose iniziative del cinema americano, che ovviamente non nascevano da una precisa coscienza dei problemi del sonoro ma dal desiderio di stupire gli spettatori con lo sfruttamento del ritrovato tecnico; seconda, il cinema, come ogni linguaggio umano, non si lascia contringere in formule vincolanti e possiede sempre margini di libertà e capacità di sviluppo insospettabili da chi ragioni schematicamente.

Flessibilità, ossia assenza di strutture rigide. Complessità ossia possibilità di realizzare il rapporto fra immagini e suono in una

---

(4) PAUL ROTHA e RICHARD GRIFFITH: *Storia del cinema*, Einaudi ed., Torino, 1964, pag. 334.

gamma di variazioni che gli ultimi quarant'anni di storia del film hanno dimostrato estesissima. E che il nuovo cinema ha confermato, e allargato, in modo affatto particolare. Il terzo elemento — l'instabilità — si è rivelato sempre più un fattore di carattere culturale, non legato alla natura del mezzo ma alla posizione abnorme che il cinema ha occupato nella cultura umana, essendo un fenomeno non catalogabile facilmente secondo i modelli umanistici e perciò fornito di scarso (agli inizi) o moderato (oggi) prestigio. È comunque probabile che soltanto sulla base di questi tre elementi — flessibilità, complessità e instabilità — si possa seriamente ragionare del problema dello specifico filmico. Ravvisare, per esempio, lo specifico nella « irrazionabilità » del linguaggio (Pasolini) o in quella elaborazione creativa della realtà che la natura documentaria — in senso lato — del cinema consente (Grierson-Chiarini) può essere esatto o inesatto, ma lega il discorso a formule troppo rigide che comportano il rischio di un totale fraintendimento della situazione (come accadde, appunto, a Rotha e a molti altri con lui, da Chaplin a Clair). Ha veduto giusto Chiarini quando, pur riconoscendo nella elaborazione creativa della realtà lo specifico filmico, non lo ha immobilizzato in una formula sempre valida ma lo ha agganciato alla vita concreta delle opere e, perciò, alla evoluzione del linguaggio. « Il concetto di *specifico filmico* si è evoluto senza contraddirsi » (5). Si aggiunga: la flessibilità e la complessità del linguaggio cinematografico permettono anche la contraddizione, e la superano (ciò che appare contraddittorio oggi può non apparirlo domani). Nemmeno questa riserva ha ragione di essere.

2. — La storia del cinema ha mostrato che tutto è cinematografico e che nulla è cinematografico. L'affermazione: « Questo (fatto, soggetto, storia, concetto ecc.) è cinematografico » vale quanto l'altra: « Questo non è cinematografico ». In assoluto non hanno senso. Sono affermazioni di comodo, sotterfugi di linguaggio, non corrispondono a nulla di reale. « Questo non è cinematografico » può significare: « si ritiene, sulla base delle nostre attuali conoscenze, che questo soggetto non abbia probabilità di riuscire espressivo in un film »; ma può significare anche: « nulla esclude che, nelle mani di un regista particolarmente sensibile ad esso e alle risorse del linguaggio, diventi quanto di più espressivo sia lecito immaginare in un

---

(5) Luigi Chiarini: *Arte e tecnica del film*, Laterza, Bari, 1962, pag. 162.

film ». Se, poi, la prima versione della frase la si legge al passato, la seconda può (è accaduto tante volte) essere la semplice constatazione di un fatto. Per non dire altro (il cimitero delle convinzioni smentite dalla storia è sterminato) e per riferirci ad una teoria recente, basta osservare quante contorsioni compia il Kracauer col suo tentativo di fissare nella riproduzione della realtà fisica lo specifico filmico o, quanto meno, il luogo privilegiato del linguaggio cinematografico (6).

Kracauer è costretto a fare continuamente questione di grado, a distinguere fra più e meno cinematografico (il più essendo ciò che registra e rivela la realtà fisica, il meno ciò che si appoggia a una realtà fittizia o immaginaria o precostruita), pur rendendosi conto che l'intervento creativo del regista, indispensabile perché una informe registrazione acquisti una forma, tende ad alterare i rapporti fra i più e il meno. Film come *Das Kabinett des Dr. Caligari* e l'*Hamlet* (Amleto) di Olivier, imperniati su una realtà precostituita ma organizzati secondo moduli cinematografici, lo mettono in imbarazzo. Per uscirne, ricorre al concetto del giusto equilibrio, non avvedendosi che il « giusto » può avere tante sfumature da cancellare qualsiasi differenza fra cinematografico e no. Così, un « film con scenografie teatrali » (cioè che si avvalga di una messinscena e non si concentri sull'esistenza fisica reale, sulla realtà immediata verso cui « il cinema gravita ») può anche essere, in una certa misura, cinematografico se del cinema utilizza la tecnica; resta però il fatto che « un film di questo genere è in qualsiasi caso meno cinematografico d'un film fedele alla realtà fotografica ». « Nell'*Amleto* di Olivier — esemplifica Kracauer — la macchina da presa è in movimento continuo, e lo spettatore arriva quasi a dimenticare che gli interni attraverso cui si muove e che vede hanno il compito di proiettar fuori lo stato d'animo del dramma anziché comunicare qualcosa di esterno; o meglio, se vogliamo essere più precisi, è costretto a dividere la propria attenzione tra due mondi contrastanti che dovrebbero diventare uno solo, ma che in realtà non si fondono perfettamente: il mondo cinematografico suggerito dal movimento della macchina da presa e il mondo volutamente irreale creato dallo scenografo » (7). La contorsione è ingegnosa ma fragile. Al massimo, può dimostrare che l'opera di Olivier è riuscita solo parzialmente. Che cosa ci impe-

(6) Siegfried Kracauer: *Film: Ritorno alla realtà fisica*, Il Saggiatore, Milano, 1962.

(7) *Ibidem*, pag. 132.

disce di pensare che la non perfetta fusione fra i due mondi (il cinematografico e l'irreale) e il fatto che lo spettatore non riesce a dimenticare totalmente l'artificio dipendano da una insufficienza espressiva del regista e non da una impossibilità connessa al tipo di operazione che ha compiuto? Le due realtà non si fondono ma avrebbero potuto fondersi. Lo spettatore « arriva quasi a dimenticare » l'artificio, dunque il processo è così avanzato che nessuno vorrebbe negare, a questo punto, la possibilità teorica della fusione. Se la fusione fosse avvenuta, avremmo avuto un caso di « giusto equilibrio » e non di conflitto « fra tendenze realistiche e creative ». In un altro luogo, Kracauer rimprovera a Olivier, come esempio di conflitto non risolto, di avere introdotto, nella sua « Elsinore evidentemente artificiosa », « l'immagine fotografica dell'oceano ». Se non ci fosse questa « piccola scena, altrimenti insignificante », la « barocca costruzione » di Elsinore, « isolata dal nostro ambiente reale », « dominerebbe l'intero film » (8). Sarebbe bastato evitare la visione dell'oceano reale per mettere le cose a posto: su un Amleto girato tutto in interni non ci sarebbero state obiezioni.

Kracauer si domanda: « Perché questi film (i film teatrali, quelli astratti, ecc.) dovrebbero essere giudicati meno *cinematografici* di quelli che si concentrano sull'esistenza fisica? ». Risponde con una affermazione di carattere psicologico che fa ripiombare l'intera teoria nella più deludente incertezza: « Soltanto questi ultimi permettono una penetrazione e un godimento altrimenti irraggiungibili » (9). Per amore di tesi « realistica », e dovendo rispettare una certa coerenza interna, arriva ad una conclusione palesamente insostenibile: « L'atteggiamento cinematografico si realizza in tutti i film che seguono la tendenza realistica. Il che significa che persino i film quasi completamente privi di aspirazioni creative, come le attualità, i film scientifici o didattici, gli informi documentari ecc., sono da un punto di vista estetico affermazioni valide: e probabilmente assai più di altri film che, nonostante le loro pretese artistiche, non rivolgono molta attenzione al mondo esterno ». È la teorizzazione dell'assurdo. Kracauer se ne avvede e introduce una prudente riserva: « ma, come avviene nei servizi fotografici, le attualità e simili soddisfano soltanto a un minimo di esigenze » (10).

(8) *Ibidem*, pag. 96.
(9) *Ibidem*, pag. 97.
(10) *Ibidem*, pag. 98.

L'esatta individuazione di quel sistema di segni che è il linguaggio cinematografico rimane la grossa difficoltà di qualsiasi discorso sul film. Contro di essa si sono finora spuntati tutti gli attacchi dei teorici. Ciò non significa che non sia possibile giungere a una definizione; significa solo, banalmente ma realmente, che fino ad oggi non vi si è giunti. Anche il metodo del progressivo, empirico, allargamento del discorso non risolve la difficoltà. Dire che il linguaggio cinematografico è flessibile, complesso e instabile significa indicare alcuni suoi modi di essere, non significa dire che cos'è. Sta di fatto, però, che le altre strade si sono dimostrate fin qua impraticabili, compresa l'ultima, quella della linguistica e della semiologia. Riassumiamo il tentativo, il più acuto sinora fatto, di Christian Metz (11). Diversamente da quanto accade nel linguaggio in senso proprio (il linguaggio delle lingue: l'italiano, il francese, l'inglese), il segno cinematografico è motivato, perché esiste un rapporto necessario fra il significato e il significante. Nel linguaggio verbale, al « concetto » casa (significato) corrispondono tanti significanti quante sono le lingue del mondo, e sono tutti significanti arbitrari, che non hanno alcun rapporto necessario o naturale con il significato (casa, maison, house). Nel cinema, chi vuol parlarci di una casa deve mostrarci una casa. Ossia, il significato motiva il significante. Adottando, poi, una distinzione introdotta in linguistica dal danese Hjelmslev (e anche, con maggior rigore, dal Pagliaro), Metz applica al linguaggio cinematografico i concetti di *denotazione* (il senso letterale) e di *connotazione* (il senso profondo, il senso simbolico). Se la denotazione è come un primo linguaggio (i vocaboli nel loro senso letterale), con i suoi significati e i suoi significanti, la connotazione è come un secondo linguaggio che « congloba » il primo. « Il *significato* della connotazione sarà un certo senso simbolico, un certo stile, una certa scrittura, una certa ideologia. Il *significante,* attraverso il quale noi ci impadroniamo di questo significato, è costituito dall'insieme del materiale della denotazione (significato e significante riuniti) ». L'inquadratura di un film mostra un grattacielo (*significato della denotazione*). Il grattacielo è inquadrato dal basso, in totale, con un obiettivo

(11) Tutte le citazioni del METZ sono tratte dal testo della relazione (*Considerazioni sugli elementi semiologici del film*) tenuta a Pesaro, alla Seconda Mostra Internazionale del Nuovo Cinema, 28 maggio-15 giugno 1966, nel corso della Tavola rotonda sul tema « Per una nuova coscienza del linguaggio cinematografico ».

grandangolare che lo deforma e lo rende incombente (*significante della denotazione*). Lo spettatore ne ricava un'impressione di sgomento, di sopruso (lo mostruosità della civiltà industriale): questa impressione è il *significato della connotazione*. Qual'è il *significante*? È l'insieme della denotazione: il grattacielo (significato) e il modo in cui è riprodotto (significante). Ora, nel linguaggio cinematografico tanto il *senso denotato* quanto il *senso connotato* sono motivati. Il primo attraverso l'analogia, iconica (la fotografia di una casa assomiglia a una casa) e auditiva (il sibilo di un reattore riprodotto dalla colonna sonora assomiglia al sibilo di un reattore reale); il secondo attraverso vie più complesse, meno evidenti ma non meno reali.

Fra gli altri, Metz esamina il caso della dissolvenza. « Il suo significato specifico è, per così dire, la transitività. La dissolvenza eccelle nel separare collegando: suggerisce tanto la dualità degli avvenimenti quanto un certo legame profondo fra di essi (transitività spaziale, transitività temporale, transitività causale, ecc.). Tuttavia non c'è analogia vera e propria fra il significante della dissolvenza (che è un effetto ottico concreto) e il suo significato (che è l'idea o l'impressione di transitività, ossia un elemento astratto). Eppure, il significato motiva il significante perché v'è fra di essi un'affinità naturale più profonda: la fusione progressiva della prima immagine con la seconda suggerisce contemporaneamente il loro dualismo e il permanere di un legame essenziale fra di esse ».

Tutto questo è indubbiamente vero: è chiaro che la fusione progressiva di due immagini suggerisce il doppio fatto che sono due e che sono collegate strettamente fra loro. Ma è possibile sostenere che questo doppio fatto costituisce sempre un solo e identico significato, così come solo è identico è il significante (l'effetto ottico della fusione)? Non sembra. Se non altro, a parte la transitività, il doppio fatto può suggerire compenetrazione (una serie di primi piani dello stesso volto, legati da lente dissolvenze, dà l'idea della progressiva elaborazione, per via di accumulazione, d'un complesso ritratto della persona ripresa) o può suggerire una compresenza senza ombra di dualismo (a tale ufficio assolvono le dissolvenze incrociate fra i diversi piani d'un direttore d'orchestra sinfonica, delle famiglie di strumenti e degli strumentisti singoli che la televisione impiega regolarmente in luogo degli stacchi, per attenuare la brutalità dei passaggi netti, quasi, si direbbe, per non infrangere l'atmosfera di raccoglimento che — conformisticamente e banalmente — si pensa debba essere quella di una manifestazioine di « alta » cultura). Con-

siderare unico il significato della dissolvenza non si può se non forzando il significato del significato.

Metz, inoltre, dimentica i fatti concreti della vita del cinema, quelli che (al pari dei fatti che lo studio diacronico delle lingue prende in considerazione) determinano, o rendono possibile, l'evoluzione del linguaggio. Uno dei motivi che hanno notevolmente ristretto l'uso delle dissolvenze, stimolando i registi a cercare soluzioni nuove, consiste nella sempre maggiore diffusione del film a colori, e nel film a colori la dissolvenza riesce tecnicamente male, altera e spappola i valori cromatici. Oggi si cerca di comporre film a colori totalmente privi di dissolvenze. Ne consegue: 1) che la transitività (o la compenetrazione o la compresenza) si tenta di esprimerla con altri mezzi, attraverso altri significanti, e ciò che vale per il film a colori lo si trasferisce anche nel bianco e nero; 2) che il regista del film a colori, quando eccezionalmente impiega la dissolvenza, lo fa non solo perché non trova altri mezzi per esprimere la transitività (e il resto) ma anche perché intende sfruttare proprio il difetto tecnico (la non fluidità, lo spappolamento del colore) per suscitare particolari impressioni (ad esempio un salto fra un'immagine e l'altra ancora più brutale d'uno stacco) che non assomigliano alla transitività. Così Metz ha scoperto un caso in cui, nel linguaggio cinematografico, ad un significante può corrispondere più d'un significato, e che dunque il rapporto fra significante e significato può non essere naturale ma arbitrario, che il significante può essere convenzionale (si stabilisce per convenzione — ossia per implicito accordo fra gli utenti e i fruitori del linguaggio cinematografico, in tempi diversi o nello stesso tempo — che la dissolvenza qui significa transitività, qui compenetazione, qui compresenza).

Quali che siano i significati della dissolvenza (e sono più d'uno, non intercambiabili), conviene ora introdurre una digressione che, pur non riguardano l'opportunità di « chiarire la *specificità* del cinema attraverso concetti linguistici », potrebbe illuminare in qualche modo — un altro modo — la natura del linguaggio cinematografico. La dissolvenza è sovente, nella pratica del cinema (al livello in cui si trova la *parole* nella lingua), un male minore, un ripiego di fortuna. Serve a legare ciò che non è collegabile (o che si ritiene non lo sia), a fornire una transizione spaziale o temporale fra due sequenze non accostabili con altri mezzi, a risolvere problemi di racconto (o di descrizione, a seconda che si tratti di un film narrativo o di un documentario) altrimenti non districabili. In un'intervista a proposito del

suo secondo film (*Trans-Europe-Express*), Robbe-Grillet ha detto: « Buone o cattive che siano, io sono totalmente responsabile delle cose che scrivo. Mai di quelle che giro. In linea di principio, è vero, il regista decide di tutto. Ma non esegue. A parte l'intervento di altre persone, ci sono la macchina da presa, l'obiettivo, la pellicola che fissano ciò che il suo sguardo non ha afferrato, non ha voluto vedere, e che gli è stato imposto. Io monto il film con il materiale che ho raccolto. Qui arrivano le delusioni e poi anche, all'improvviso, le sorprese felici. Tutto questo costringe talvolta ad una *ricomposizione* dell'azione » (12).

A tutti i registi capita di trovarsi nella condizione di Robbe-Grillet. Non a tutti, e non sempre, è possibile rigirare le scene che non soddisfano, ma quand'anche sia possibile, nulla garantisce che si ottenga il risultato voluto. La *ricomposizione* dell'azione in fase di montaggio è un fatto normale. E se non riesce, si deve per forza ricorrere ai ripieghi: trasformare battute di dialogo, inserire (o eliminare) la musica (o effetti particolari), inserire (o eliminare) scene o dettagli di raccordo, usare le dissolvenze. L'impiego della dissolvenfia era considerato, fino a ieri, un sovrano tappabuchi. Oggi meno. Ma non siamo in presenza, come si potrebbe pensare, di un rimedio estremo, né ad esso si affidano soltanto i registi poco sicuri. Può anche essere un rimedio inconscio, che nasce da una incapacità espressiva non riconosciuta come tale (e che si riesce a scoprire solo dall'esterno, confrontando il fatto con il grado generale di evoluzione raggiunto dal linguaggio cinematografico nel momento dato).

Un fatto del genere — citiamo un solo esempio, ovviamente opinabile, come tutti gli esempi del tipo inconscio — sembra essere accaduto a Pasolini, quando collegò con una dissolvenza la scena del tuffo di *Accattone* dal ponte di Castel Sant'Angelo alla discussione fra gli amici sul galleggiante. Il regista aveva bisogno di separare due avvenimenti nella realtà non immediatamente successivi e, insieme, di collegarli strettamente fra loro. In apparenza, un caso perfetto di transitività, nel senso proposto da Metz, e perciò un automatico invito all'uso della dissolvenza. Infatti, Pasolini la usa. Ma commette due errori: dissolve troppo presto la scena precedente (Accattone ha appena toccato l'acqua, sicché l'effetto visivo della sua

(12) *Robbe-Grillet prend le train,* in « Arts Loisirs », Paris, n. 45, 3-9 agosto 1966.

bravata — gesto clamoroso che esigeva ampio respiro — viene troncato sul più bello) e apre la scena successiva con un carrello già in movimento da sinistra a destra sul parapetto del galleggiante, carrello che si ferma dopo un poco sul gruppo dei giovanotti, Accattone al centro. Perché giungere con un carrello ad Accattone che gioca a carte con gli amici? Probabilmente, allo scopo di aumentare l'intervallo fra il tuffo e Accattone, come una pausa per consentire ai protagonisti della storia e agli spettatori di prendere fiato dopo la bravata, per staccare, e quindi sottolineare meglio, le due battute-chiave della sequenza (« Damo soddisfazione ar popolo », detta prima del tuffo; « Accattone manco fiume se lo porta via », detta dopo lo sputo in faccia all'amico). Bene, per segnare l'intervallo, la dissolvenza era più che sufficiente (non è questa la sua funzione più istituzionalizzata? e il tempo che intercorre non può essere un secondo o un secolo?), e per collegare strettamente le due scene sarebbe servita la « riapertura » diretta su Accattone dopo che sul tuffo era avvenuta la « chiusura ». Ma Pasolini doveva nutrire una inconscia sfiducia nella dissolvenza in quel punto. A lui, evidentemente, interessava sia collegare le due scene sia (e forse soprattutto) dare tempo a personaggi e spettatori di « assorbire » completamente il doppio effetto del tuffo e delle sue conseguenze (la sprezzante rivincita di Accattone su chi aveva dubitato di lui). Per ottenere lo scopo bisognava inventare un diverso raccordo narrativo che prescindesse dalla dissolvenza. Non è stato inventato nulla, e la dissolvenza, che avrebbe almeno potuto assolvere alla prima funzione in modo decente, non ha assolto né alla prima né alla seconda, guastandole entrambe. Ammesso, per contro, che Pasolini avesse soltanto voluto collegare le due scene, senza inserire un intervallo temporale oltre quello indicato dalla dissolvenza, non avrebbe potuto unire direttamente il tuffo ad Accattone seduto perché sarebbe stata molto fastidiosa — tanto da distruggere l'efficacia del passaggio — una « riapertura » sull'ultimo pezzo di un carrello anonimo. La scena era stata girata così, non esistevano vie di uscita. In ogni caso, quella dissolvenza era condannata a essere un ripiego.

Robbe-Grillet esagera, ma non troppo. Il regista decide di tutto. Non esegue. La macchina da presa, l'obiettivo, la pellicola, il microfono fissano ciò che il suo sguardo (e il suo udito) non ha afferrato, non ha voluto vedere (e sentire), che gli è stato « imposto ». Il diaframma tecnico che separa la decisione del regista dalla esecuzione di questa decisione non è eliminabile. L'esecuzione rimane sempre

affidata ad un procedimento meccanico, ottico e magnetico. A differenza di qualunque altro autore che usi un linguaggio espressivo, il regista cinematografico perde, a un certo punto della elaborazione del materiale, il controllo del mezzo di cui si serve. Nel processo si inserisce non soltanto la collaborazione altrui (questo accade pure agli architetti, ai musicisti, agli autori drammatici) ma anche una percentuale, piccola o grande, di non determinabile. La pellicola sviluppata, il nastro riversato serbano sempre qualche sorpresa, qualcosa che lo sguardo, e l'udito, del regista non hanno afferrato e che può modificare l'intenzione originaria; e, di conseguenza, obbliga a ristrutturare una scena, una sequenza, un raccordo, una linea di racconto (o di esposizione, per il documentario). È vero che esiste, se non altro al livello minimo dell'inquadratura, un rapporto naturale fra il significante e il significato (il significato motiva il significante), e che chi vuol parlarci di una casa deve mostrarci una casa, ma è anche vero che il rapporto può essere turbato da circostanze indipendenti dalla volontà dell'autore, e inevitabili. Può succedere che, volendo mostrarci una casa, un regista inquadri una casa, ma che, sviluppata la pellicola, scopra come l'autentico centro di attenzione dell'inquadratura non sia la casa, bensì — poniamo — un gatto sul davanzale di una finestra. E che, mutando la linea del racconto, utilizzi in montaggio l'inquadratura non perché riproduce la casa ma il gatto. Da un punto di vista semiologico, non cambia nulla, il significato (gatto) motiva sempre il significante (l'inquadratura in cui il gatto è al centro dell'attenzione). Ma si tratta di un significato e di un significante che si sono modificati nel passaggio dall'intenzione espressiva all'espressione.

Questa possibilità di « varianti » fortuite dovrebbe indurre alla prudenza quando si tenta di definire la riproduzione meccanica (cinematografica) della realtà sensibile. Il linguaggio che su tale riproduzione si fonda offre una resistenza all'analisi di cui probabilmente non si trova l'uguale in altri sistemi di segni. Se la tecnica espressiva di un autore cinematografico può essere a buon diritto vista come un procedere per successive approssimazioni lungo una linea frastagliata (che non esclude deviazioni, capovolgimenti, ritorni all'indietro, anche imposti *casualmente* dal mezzo meccanico), il linguaggio di cui egli dispone contiene elementi aleatori non eliminabili. Il problema, allora, non è tanto (o non è solo) quello di definire il significato della aleatorietà, quanto quello di ridurla in limiti non frastornanti, o di sfruttarla in quanto tale. E la tecnica dell'approssimazione, infatti,

può anche essere utilizzata in senso positivo. Basato su di essa, il processo formativo resta pienamente visibile nel film realizzato, è tangibilmente riconoscibile, punto per punto, come aveva intuito Ejženstein: « Lo spettatore è portato a seguire l'identico cammino creativo che l'autore ha percorso nel creare la sua immagine. Non vede soltanto gli elementi rappresentati nell'opera compiuta ma partecipa al processo dinamico del sorgere e del costituirsi dell'immagine qual'è stata ideata dall'autore. E questo rappresenta l'avvicinamento massimo alla possibilità di esprimere visivamente le intenzioni e le percezioni dell'autore in tutta la loro completezza, e alla possibilità di trasmetterle con quella forza di *palpabilità fisica* con la quale si sono presentate all'autore nella fase creativa della sua opera » (13). L'aleatorietà imposta dal mezzo meccanico, la flessibilità e la complessità del linguaggio, il carattere ambiguo della motivazione che lega il significato al significante confluiscono nel delimitare il territorio dello specifico cinematografico ma rendono anche difficile il compito di fissarlo in una definizione esauriente.

3. — Che un linguaggio sia universale, come sostiene il Metz, solo perché esiste un rapporto naturale e necessario tra il significante e il significato (il significato motiva — ammesso che lo motivi sempre — il significante) è un'idea apparentemente logica. È vero: « se un regista vuole parlarci di una casa bisogna in ogni caso che ci mostri una casa e questa esigenza vale tanto per il regista italiano quanto per il regista egiziano, giapponese o indù; tanto per Louis Lumière nel 1896 quanto per Bernardo Bartolucci nel 1966 ». Vale, ossia, nello spazio e nel tempo. La semantica solleva un'obiezione che potrebbe incrinare questa sicurezza. Ed è proprio Louis Hjelmsley, dal quale Metz ha ricavato la coppia denotazione-connotazione, che offre lo spunto al dubbio: « Non è con la descrizione puramente fisica delle cose significate che si giunge a caratterizzare utilmente il valore semantico d'un vocabolo in una certa comunità. La descrizione del contenuto semantico deve consistere anzitutto nel mettere in rapporto la lingua con altre istituzioni sociali, e costituire il punto di contatto tra la linguistica e le altre branche dell'antropologia sociale. È così che la stessa cosa fisica può ricevere descrizioni semantiche molto differenti a seconda della civiltà e della cultura considerate. Ciò non vale sol-

(13) S. M. Ejženstein: *Forma e Tecnica del film e Lezioni di regìa,* Einaudi ed., Torino, 1964, pag. 244.

tanto per i termini implicanti immediatamente una valutazione, come *buono* o *cattivo*, né solamente per le cose create artificialmente dalla civiltà, come *casa* o *sedia* o *re*, ma anche per le cose della natura. Non soltanto *cavallo*, *cane*, *montagna*, ecc. saranno definiti diversamente in una società che conosce i *relativi fenomeni come indigeni* e in una società per la quale sono fenomeni stranieri: ciò che, come si sa, non impedisce che la lingua abbia un nome per designarli, come il russo ha la parola *slon* per designare l'elefante. Ma l'elefante è cosa ben diversa per un africano o un indù che l'utilizza e l'alleva e per la società europea in cui l'elefante esiste solo come oggetto di curiosità al giardino zoologico, nei circhi o nei manuali di zoologia. Il *cane* ha una descrizione semantica diversa tra gli eschimesi, dove è essenzialmente una bestia da tiro, tra i parsi, per i quali è un animale sacro, nelle società indiane, dove è condannato come paria, e nelle civiltà occidentali in cui è soprattutto l'animale domestico addestrato alla caccia e alla guardia » (14).

Quel che varia, nei casi esaminati da Hjelmslev, è il valore della connotazione dei singoli vocaboli, mentre eguale rimane il valore denotativo (la variazione connotativa « non impedisce che la lingua abbia un nome per designarli »). Abbiamo già visto come il Metz applica la bipartizione al linguaggio cinematografico: la denotazione indica il senso letterale (mostrandoci una casa, il regista ci mostra l'unità di significazione « casa »), la connotazione il senso simbolico, l'atmosfera, lo stile. Come si analizza la connotazione? Il significato di essa è « un certo senso simbolico, un certo stile, una certa scrittura, una certa ideologia »; il significante è « l'insieme del materiale della denotazione (signicato e significante riuniti) ». Esemplificando, Metz mostra che il significante della connotazione consiste sia nella casa che il regista ci mostra (significato della denotazione) sia nel modo in cui ce la mostra, cioè nel modo in cui la fotografa (significante della denotazione), o meglio nell'unione dei due elementi. Dalla percezione di tale unione, lo spettatore ricava una certa « impressione », che sarà appunto il significato della connotazione. Alla base di tutto, insomma, sarebbe un fatto di stile. Ma la connotazione, avverte la semantica, non è solo un fatto di stile. È legata, non soltanto alle intenzioni dell'individuo che si serve di una data parola o di una data immagine,

---

(14) Citato da TULLIO DE MAURO in *Verso una nuova concezione del linguaggio*, cap. 5 (*Valori del significato*), in «Terzo programma», n. 1, 1966, ERI, Torino, pag. 123.

ma anche all'alone di significato che la parola o l'immagine posseggono nell'ambito della comunità (etnica, culturale ecc.) in cui l'individuo vive. La parola, o l'immagine, *cane* ha significati diversi per un eschimese, per un parsi, per un indiano, per un europeo. E non cambia nulla la circostanza che al cinema, anche per la connotazione, il significato motivi il significante, che esista un rapporto naturale fra i due elementi. In altri termini, l'esigenza postulata da Metz, per la quale il regista che vuol parlarci di una casa deve mostrarci una casa, vale per tutti, ma il significato che, così operando, ci comunica il regista italiano è diverso da quello che ci comunica il regista giapponese, o l'egiziano, o l'indù. E non perché fotografano la casa in modo diverso, ciascuno con il proprio stile particolare, ma perché ciascuno attribuisce alla casa significati diversi.

Da questo, naturalmente, non va tratta la conclusione che il regista italiano può comunicare soltanto con spettatori italiani (o europei o di cultura occidentale), quello egiziano solo con spettatori egiziani (o africani o arabi), quello indù solo con spettatori indù, e così via. Nemmeno per le lingue è così: un indiano potrà sempre parlare del cane a un europeo e i due si intenderanno, non solo sul piano della denotazione (basta tradurre la parola da una lingua all'altra, e la traduzione a questo livello è sempre possibile) ma anche sul piano della connotazione (che non è traducibile, o non lo è mai completamente). A un patto, però: che l'europeo conosca quanto basta della cultura (storia, etnologia, ecc.) indiana per poter afferrare l'alone semantico che avvolge la parola usata dal suo interlocutore. Una comunicazione è possibile, ma non è universale né completa né automatica. Occorre sempre una qualche forma di *trasferimento* dei significati da un universo all'altro affinché si realizzi il contatto.

Il cinema non si sottrae a questa regola. Come potrebbe, del resto? Definire il cinema un linguaggio universale è o una tautologia o un errore. Inteso nel senso in cui i linguisti lo intendono, ogni linguaggio è universale: è la facoltà di parlare, la facoltà di esprimersi propria di ogni uomo. « Pris dans son tout — diceva Saussure — le langage est multiforme et hétéroclite; à cheval sur plusieurs domaines, à la fois physique, physiologique et psychique, il appartient encore au domaine individuel et au domaine social; il ne se laisse classer dans aucune catégorie des faits humains, parce qu'on ne sait comment dégager son unité » (15). « Il termine *linguaggio* — dice

(15) De Saussure: *op. cit.*, pag. 25.

Antonino Pagliaro — in quanto denota l'universale che si compie nell'individuo, come pura libertà di attuarsi dentro la determinazione funzionale di un sistema, è termine ben adatto a indicare l'esprimere, per quanto esso è, appunto, libertà, cioè azione: da un lato, quindi, si applica bene ai modi espressivi di ciascuna arte (linguaggio della poesia, linguaggio della pittura), dall'altro, alla creatività propria dell'artista, considerato nella maniera in cui realizza l'opera » (16). Inteso in qualunque altro senso diverso da questo, non è possibile attribuirgli la qualifica di universale.

« Naturale nell'uomo — notava Saussure — non è il linguaggio parlato ma la facoltà di costituire una lingua, ossia un sistema di segni distinti corrispondenti a idee distinte ». È, appunto, la facoltà universale. Si osservi che la facoltà di parlare (la facoltà di costituire una lingua) corrisponde, perché altrettanto umana e universale, alla facoltà di produrre immagini (non alla facoltà di vedere, che è altra cosa, bensì alla facoltà di costituire un sistema di segni visivi), ma si realizza con molto minore facilità, con minore immediatezza. Mettendo da parte la esigua minoranza di coloro che fanno cinema (e televisione), gli uomini non utilizzano tale facoltà con l'ampiezza con cui si avvalgono della facoltà di parlare. Psicologia e psicoanalisi classificano oggi, con precisione sufficiente, sogni, fantasticherie, immagini mentali, ma ancora non possediamo in questo campo conoscenze definitive. Se è sicuro che i meccanismi della psiche sono lungi dall'essere pienamente noti, è almeno probabile che la facoltà di produrre immagini abbia, per la vita di relazione, un'importanza secondaria rispetto alla facoltà di parlare. Si può fare un'ipotesi, non si possono avere certezze. Al contrario è con una imprudenza non diversa da una forma di inconscia infatuazione che i paladini della visività vanno proclamando — senza prove ma con grande accanimento — i diritti, i pregi, le qualità ad ogni altra superiori della immagine. L'immagine riassumerebbe ed esaurirebbe in sé, come sublimandole, le caratteristiche più autentiche dell'uomo, sarebbe omnicondizionante, autosufficiente, universale al grado più alto (universale per definizione).

Cominciarono i cineasti e i teorici del cinema a porsi su questa strada. Poi vennero filosofi di varia estrazione, e studiosi di arti figurative. Ora giungono i linguisti. Le immagini acquistano un valore magico, la visività si trasforma in un mito. La magìa dell'immagine

(16) Introduzione al ciclo *Verso una nuova concezione del linguaggio*, in « Terzo programma », n. cit., pag. 78.

che suggestiona il teorico Kracauer (e che già suggestionò Ejženstein e Balázs) ha contagiato anche un estraneo di rigorosa preparazione scientifica come Christian Metz. Ed è proprio da questo mito che nascono le deformazioni di cui soffre la teoria cinematografica, le chimere della universalità esclusiva (come se il linguaggio verbale non fosse altrettanto universale, e certo più « praticabile »), l'adorazione un poco folle per quest'arte « robusta e volgare », per questo cinema « due volte espressivo », e naturalmente anche (ma qui non ci interessano) i timori e le resistenze delle anime bennate. Il linguaggio che valica le frontiere, che tutti comprendono e che magari serve per affratellare i popoli (come pensava Balázs) è un prodotto mitico ed è, insieme, il più massiccio ostacolo alla definizione dello specifico cinematografico. Assunto da tutti quasi come un dogma, impedisce che ci si renda conto della vera ragione per cui riesce così arduo valutare i film di Mizoguci, di Kobayasci, di Kaneto Scindo, o intendere sino in fondo le implicazioni psicologiche e sociali delle opere di Ingmar Bergman, o avviare un discorso sensato sulle avanguardie. Sino a quando non si affronterà il problema della connotazione dell'immagine (dell'alone di significato che accompagna l'immagine e che è in misura più o meno grande « intraducibile »), sino a quando non si studierà il modo in cui porre la questione del *trasferimento* dei significati da un universo all'altro (e da un'epoca all'altra: da cui la possibilità di una migliore collocazione dei « classici » nella storia del cinema), è poco probabile che la teoria e la critica escano dalla gabbia dell'empirismo. E dicendo Mizoguci, Bergman o Godard non si allude alle parole contenute nei loro film (che rientrano di fatto nei sistemi delle rispettive lingue e ne subiscono le servitù semantiche indicate dai linguisti) ma proprio alla visività, alla rete di connotazioni da cui sono avvolte le unità visive di ogni opera e che nascono nell'ambito di particolari situazioni culturali (tradizioni, società, storia, costume, psiche collettiva).

Il discorso, tuttavia, ci riconduce al film sonoro e ai suoi rapporti di uguaglianza-differenza con il film muto. Anche sotto questo aspetto, il mito della visività ha provocato danni. Il vaniloquio sulle immagini ha fatto trascurare i molti problemi linguistici introdotti dal sonoro. Abbagliati dalla supposta universalità del linguaggio visivo, i saggisti non hanno avvertito l'importanza di un nuovo elemento che, come quello della traduzione, condizionò fin dagli inizi la natura (e lo sviluppo) del cinema sonoro. Fatti di palmare evidenza, come la impossibilità di comprendere il significato di un film se non si comprende

la lingua in cui parlano i suoi personaggi, sono stati ignorati. Per la traducibilità dei dialoghi di un film da una lingua all'altra valgono, ovviamente, tutti i problemi che interessano le lingue e che sottotitoli e doppiaggio hanno dovuto affrontare, con maggiore o minore fortuna a seconda dei casi. Vi fu un tempo in cui si diede la croce adosso al doppiaggio. Poi quel tempo passò e il doppiaggio fu accettato, divenne un fatto normale, trascurabile. Solo qualche intransigente ricorda talvolta che l'ultimo film di Bergman o l'ultimo film di Godard, doppiati in italiano, non sono la stessa cosa degli originali in svedese e in francese, e, se la sua intransigenza è davvero rigida, si spinge a sostenere logicamente che nessun giudizio serio è possibile esprimere su Bergman o su Godard prendendo in esame la copia italiana. Ma sono casi rari. Il più delle volte, si sorvola sull'inopportuna difficoltà e le copie italiane finiscono per fare testo suppergiù come le originali (a meno che non sorgano ragioni estrinseche, come ad esempio la constatazione che l'originale è stato alterato: vedi le vicende del *Silenzio* bergmaniano. Ma, data la difficoltà della documentazione, questi sono addirittura casi rarissimi, che comunque a tutto si riferiscono meno che al problema fondamentale della traducibilità del dialogo cinematografico). Con i sottotitoli, il problema della traducibilità è aggirato, non risolto. Il sottotitolo più o meno sincrono con la battuta di dialogo ha due svantaggi e un vantaggio: il vantaggio di permettere una relativa comprensione del dialogo, e quindi dell'azione; gli svantaggi di impedire in ogni caso la comprensione massima (l'unica risolutiva) e di distrarre l'attenzione dello spettatore da quel che si svolge sullo schermo, ponendolo nella paradossale situazione di un cieco a metà chiamato a giudicare del valore di un quadro. Con i sottotitoli, il mito della universalità del linguaggio cinematografico diventa la realtà della universalità della confusione.

Con il doppiaggio le cose vanno in modo diverso ma vanno pur sempre male se le si lascia andare come vanno. Se la traduzione, come trasferimento di significati da una lingua all'altra, fosse realmente impossibile, secondo la formula crociana, avremmo poco da discutere. Con un gioco di parole (bella e infedele, brutta e fedele), il discorso sarebbe definitivamente chiuso e di comunicabilità extranazionale del linguaggio cinematografico sonoro non avrebbe nemmeno senso parlare. Ma se di traduzione preferiamo trattare alla luce della distinzione, assai dibattuta in linguistica, fra l'uso simbolico (referenziale, denotativo: si indica qualcosa di cui si parla) e l'uso emotivo (*volizionale*, espressivo: si vuole ottenere un effetto su chi ascolta) del lin-

guaggio, un discorso è possibile. Citiamo da quell'importante contributo alla filosofia del linguaggio (*Il significato del significato*, di Ogden e Richards, 1923) che soltanto ora entra a far parte della cultura italiana: « Una traduzione può riuscire o fallire per molte ragioni del tutto comprensibili. Un uso puramente simbolico delle parole può essere riprodotto se nei due vocabolari si sono sviluppate distinzioni simboliche analoghe. Altrimenti saranno necessarie perifrasi o nuovi simboli, e la misura della possibile corrispondenza è cosa facilmente indagabile. D'altra parte, quanto più entrano in gioco le funzioni emotive, tanto meno facile sarà il compito di armonizzarle nei due vocabolari. E inoltre, quanto maggiore è l'uso compiuto nell'originale degli effetti diretti delle parole per mezzo del ritmo, delle qualità vocaliche ecc., tanto più sarà difficile ottenere effetti simili nella stessa maniera in un mezzo differente. Occorre introdurre qualche metodo equivalente, e questo tende a perturbare le altre funzioni, per cui il cosiddetto *successo* di una traduzione è dovuto spesso in primo luogo ai propri meriti intrinseci. Se è consapevole sia delle funzioni del linguaggio sia delle sue risorse tecniche, la critica delle traduzioni fornisce un metodo particolarmente stimolante e istruttivo per lo studio del linguaggio » (17).

Il film sonoro introduce, accanto a quelle consuete, alcune difficoltà di traduzione che, oltre a limitarla ulteriormente, fanno della comunicabilità del linguaggio cinematografico un concetto curioso. L'ampiezza del comunicabilità può essere un fatto non essenziale (una volta caduto il mito della universalità, poco conta il numero delle limitazioni), ma le caratteristiche che il linguaggio acquisisce varrebbero la spesa di un lungo discorso. Possiamo accennarvi. Due sono le

---

(17) C. K. Ogden e I. A. Richards: *Il significato del significato*, Il Saggiatore, Milano, 1966, pagg. 251-52. La distinzione fra uso simbolico e uso emotivo del linguaggio è contestata da molti linguisti, i quali vedono in essa — come nota il Della Volpe (*Critica del gusto*, Milano 1966, pag. 188) — una « astratta dicotomia » che può indurre ad accettare un'« emozionalismo e comportamentismo estetico » con cui si rinnega tutta la moderna linguistica scientifica. È un pericolo reale, per Ogden e Richards, che però in questa sede ha scarsa importanza. La distinzione (che può essere assunta in un senso del tutto empirico, e provvisorio: l'opera di O. e R. è del 1923 e non tiene perciò conto degli sviluppi più interessanti della linguistica contemporanea) serve per mettere nella giusta luce i problemi reali della traduzione, e come tale riesce ancora utile. In una cultura di idealismo ancora dominante, come la nostra, può svolgere una funzione di « rottura » non trascurabile. Quanto meno, appunto, nel ristretto ambito del trasferimento dei significati da una lingua all'altra.

difficoltà maggiori del doppiaggio: l'uso doppiamente espressivo delle parole (i suoni giungono allo spettatore attraverso la mediazione concreta della voce, e quindi della espressività dell'attore che doppia), la necessità che la pronuncia delle parole coincida con i movimenti labiali di chi parla (per cui anche la più felice delle traduzioni di un dialogo deve sottostare al cosiddetto adattamento e perdere una parte delle sue qualità, sicché qui riuscirà difficilissimo « ottenere effetti simili nella stessa maniera in un mezzo differente »: il mezzo — la lingua — è differente, ma il veicolo — la persona che agisce — rimane lo stesso). Ora, se queste difficoltà forniscono alla critica delle traduzioni un metodo ancor più « stimolante e istruttivo per lo studio del linguaggio » (e sarebbe augurabile che i linguisti lo applicassero alla loro disciplina, magari trascurando il cinema in sé a vantaggio della linguistica), esse offrono d'altra parte al teorico cinematografico materia di riflessione sulla natura del cinema sonoro. L'intransigente disposto a sostenere che nessun giudizio serio è possibile su un film doppiato di Bergman o di Godard ha ragione a rigore di logica ma non sa di essere semplicemente un crociano che rifiuta per principio la possibilità della traduzione. Per contro, l'indifferente (la più gran parte dei critici e dei teorici d'oggi) che dà il doppiaggio per scontato, al massimo giudicandolo un male minore, si preclude l'opportunità di utilizzare preziosi strumenti di indagine sul linguaggio di cui si occupa.

Si provi ad esaminare il problema del trasferimento dei significati *visivi* da un universo all'altro (quello che rende così difficile una valutazione di Kobayasci o di Scindo) accoppiandolo per esempio a quel complicato rebus che è la sostituzione di un dialogo italiano a un dialogo giapponese sulla bocca degli attori, dove, oltre agli scogli della espressività e del sincronismo, bisogna mettere in conto la non analogia delle « distinzioni simboliche » nei vocabolari delle due lingue e, ancora, il fatto che la traduzione italiana del testo d'un film nipponico è compiuta non sull'originale ma su una traduzione inglese intermedia. Non è necessario, per questo, essere pessimisti o accettare l'idealismo crociano in fatto di traduzioni. La circostanza però che tutto il mondo conosca le opere di Mizoguci, di Kurosawa o di Scindo o attraverso la « semicecità » dei sottotitoli o la trasposizione avventurosa del doppiaggio potrebbe far circolare fra i teorici cinematografici una serie di elementi utili allo studio dello specifico. L'obiezione che si tratta di circostanze transitorie (il cinema oggi è così, ma domani sarà diverso) o, in ogni caso, secondarie (purché sia salvo un

minimo di comprensibilità, il problema della comunicazione sovranazionale è grosso modo risolto), non regge. Il linguaggio del cinema sonoro è fatto *anche* di questi elementi, così come il linguaggio del cinema muto era fatto *anche* di altri elementi, altrettanto transitori e secondari. Non esiste un cinema sonoro ideale, sul cui linguaggio non pesino gli elementi transitori e secondari: esisterebbe nella realtà oltreché nella mente dei teorici utopisti (supponendo che quello della traduzione fosse l'unico elemento transitorio e secondario) se gli spettatori di tutto il mondo comprendessero tutte le lingue dei paesi in cui si producono film.

È come per il basso bretone caro a Cartesio. Il fatto che un filosofo non abbia mai scritto un trattato in quella lingua può significare molte cose, e tra le altre: che i parlanti il basso bretone non hanno mai sentito la necessità di conoscere e di esprimere idee filosofiche nel senso specifico del termine (non hanno bisogno della filosofia come la intendono i filosofi); che i filosofi, per poter assolvere alle loro funzioni (ammesso che ne abbiano), debbono tener conto di fattori, per così dire, extrafilosofici, di carattere secondario o transitorio (un filosofo bretone potrebbe domani scrivere un trattato nel suo dialetto se tutti i filosofi lo imparassero); che una ragione pratica (il fatto che i bretoni sono contadini e pescatori) influisce sulla lingua bretone, ne condiziona la struttura e la rende inadatta oggi (non per sempre, si capisce) ad esprimere certi contenuti; che un ipotetico studioso della lingua bretone includerebbe fra gli oggetti del suo studio il fatto che a parlarla sono contadini e pescatori.

Ora, che cosa accadrebbe se, per un evento straordinario, il basso bretone divenisse una lingua con cui tutti — contadini e pescatori e filosofi, in tutto il mondo — dovessero fare i conti? Se un'altra ragione pratica lo ponesse in contatto con milioni di persone che non ne conoscevano nemmeno l'esistenza? Che cosa accadrebbe, si vuol dire, al basso bretone, anzitutto nella sua originaria struttura di lingua e poi nelle diverse traduzioni cui sarebbe sottoposto? Potrebbero gli studiosi continuare ad analizzarlo come la lingua dei pescatori e dei contadini di una certa regione della Francia?

4. — Vi sono buoni motivi per guardare con diffidenza i pur meritori sforzi dei linguisti sul terreno cinematografico. Il più grave è che costoro sembrano privi del senso della storia ed inclinano perciò più del necessario verso l'astrattezza. Hanno tanta passione per la minuta analisi descrittiva che il loro tutto concreto puntiglio nella scoperta

del particolare e nella individuazione della struttura si ribalta paradossalmente in un astratto furore geometrico. L'esposizione della « grande sintagmatica » fatta dal Metz (i sei « grandi tipi sintattici » che sarebbero propri del linguaggio cinematografico: la scena, la sequenza, il sintagma alternante, il sintagma frequentativo, il sintagma descrittivo, il piano autonomo) può essere accettata a occhi chiusi, se si vuole. Vittorio Saltini, che polemizza aspramente con Pasolini per la pretesa di « fondare sulla linguistica una critica stilistica capace di investire il significato specifico delle opere cinematografiche » (la distinzione fra un cinema di poesia e un cinema di prosa, il primo naturalmente « cinematografico » essendo quello del cinema un linguaggio irrazionalistico e « onirico », il secondo convenzionale e illustrativo), stima utili gli sforzi del francese, volti a « definire una grammatica » e a « codificare la sintassi in uso ». « La sua (di Metz) grammatica — dice — è in sostanza una catalogazione di modi usuali di girare e di montare ». Aggiunge però: « Come la conoscenza della grammatica e della sintassi d'una lingua è tanto importante per una corretta lettura, quanto incapace di fondare concretamente la critica, che è valutativa; così lo studio della sintassi cinematografica, che certo serve a leggere i film, non è in grado di fondare una loro critica, che è valutativa » (18).

Lo studio della sintassi cinematografica serve a leggere i film. Restiamo pure alla fase descrittiva, prescindiamo da ogni valutazione e non tocchiamo i problemi della critica. La catalogazione del Metz serve a leggere? Da quando è nata, dal Saussure in poi, la linguistica moderna si dibatte intorno al nodo inestricabile della sincronia-diacronia. È possibile un esame puramente sincronico della lingua (l'analisi di uno « stato di lingua », in un momento dato) senza un parallelo esame diacronico che, pur non confondendosi con il primo, della lingua tracci la storia? E come armonizzare sincronia e diacronia, descrizione statica in estensione e profilo evolutivo? Il problema è tuttora aperto. È un fatto che le analisi sincroniche sin qui condotte appaiono così ricche e bene articolate da indurre più di un linguista ad accantonare i dubbi sulla opportunità di procedere senza remore sulla strada della sincronia: un argomento che sembra risolutivo, in questo senso, è dato dalla considerazione che le lingue evolvono con

(18) *Sulla presunta irrazionalità del linguaggio filmico*, relazione tenuta a Pesearo nella citata Tavola rotonda.

grande lentezza, le loro trasformazioni si misurano sul metro dei secoli, trattandosi di apparati culturali antichi quanto l'uomo. Per il cinema l'argomento non vale. È vero il contrario. E non esiste alcun altro argomento che possa attenuare i dubbi sulla opportunità di staccare la descrizione statica dall'esame della storia. La passione sincronica di Christian Metz è perlomeno imprudente.

È ovvio, in ogni caso, che il linguaggio del cinema sonoro non è analizzabile senza un costante riferimento al linguaggio del cinema muto, comunque si vogliano considerare i rapporti fra il primo e il secondo. Un « salto » come quello avvenuto nel cinema, al passaggio dal muto al sonoro, è un fatto così eccezionale per un linguaggio che non si vede perché lo si debba eludere. Senza dire che può essere molto istruttivo « risalire alle fonti », non solo per impostare lo stesso esame sincronico in modo accurato, ma anche per recuperare i temi che furono alla base delle prime speculazioni valide della teoria cinematografica. Risalire al muto significa riconsiderare il dibattito sul montaggio che sta all'origine della teoria, e riconsiderare il dibattito sul montaggio (da Kulešov ad Ejženstein) significa prendere atto dei legami che intercorsero fra il cinema e il formalismo russo, ossia fra il nuovo linguaggio ed una delle più vitali scuole linguistiche del nostro secolo. È quanto meno strano che si cerchi oggi di applicare al cinema i metodi della linguistica senza ricordare che fu proprio una simile applicazione, negli anni Venti e Trenta, a fondare la corrente principale della teoria cinematografica.

Volgendo lo sguardo al passato, e alle successive evoluzioni del suo atteggiamento teorico-pratico verso il linguaggio cinematografico, Ejženstein faceva alcune osservazioni interessanti (in quel saggio del 1944 su « Dickens, Griffith e noi » qui già citato) sulle analogie fra l'uso della metafora nel linguaggio verbale e la struttura del montaggio come « struttura del discorso emotivo ». Contrapponeva, sulla scorta del Vendryes, il linguaggio scritto al linguaggio parlato, attribuendo un poco semplicisticamente al primo la funzione simbolica e denotativa e al secondo la funzione emotiva. Al primo, inoltre, assimilava il cinematografico campo lungo, ma è sul secondo che concentrava la sua attenzione. « Per quel che riguarda la *logica affettiva* di cui parla Vendryes e che sta alla base del linguaggio parlato — scriveva — il montaggio si rese conto ben presto della sua importanza, ma per scoprirne in tutta la sua pienezza il sistema e le leggi dovette compiere altre importanti *crociere* creative attraverso il *monologo interiore* di Joyce prima di capire come la base di queste leggi si possa

trovare in una terza varietà di linguaggio: non in quello scritto né in quello parlato, ma in un linguaggio *interiore* in cui la struttura affettiva si rivela in forma anche più piena e più pura » (19). Nelle prime opere del cinema sovietico, il montaggio fu applicato come un semplice metodo della giustapposizione, « nello spirito dei manifesti murali dell'epoca » (un carcerato dietro le sbarre di una prigione, un canarino in gabbia nella stanza del carceriere). La metafora era giustapposta ad una immagine espositiva senza che dalla giustapposizione nascesse un « concetto figurato generale ». Ma la tendenza era in questa direzione, e i primi risultati di un efficace impiego del « linguaggio interiore » Ejženstein li individua nel suo *Sciopero* (1924): « nel finale la fucilazione in massa dei dimostranti, e le scene sanguinose nel mattatoio municipale che con essa si alternano (in quel periodo dell'infanzia del nostro cinema, la cosa parve del tutto convincente e produsse grande impressione) si fusero nella metafora cinematografica d'un *mattatoio umano* in cui si esercitavano le sanguinose repressioni dell'aristocrazia ». Le due immagini giustapposte non erano più staccate; con la loro unione, creavano una nuova immagine, un concetto opera della sintesi. È ciò che, secondo Ejženstein, non riuscì mai a Griffith, abilissimo nell'usare immagini parallele (il ghiaccio che si frantuma, l'eroina in pericolo) ma incapace di estrarre dalla giustapposizione un « concetto figurato generale » (20). Ejženstein vedeva nell'insuccesso di Griffith il simbolo delle contraddizioni ideologiche del regista, e insieme delle società americana. Concependo dialetticamente il costituirsi della struttura, attribuiva al cinema sovietico la rivelazione della natura superiore del montaggio, « il mezzo per ottenere l'incarnazione organica di un'unica idea, che abbracciasse tutti gli elementi, i particolari, le parti dell'opera cinematografica » (21).

Per queste idee Ejženstein fu più volte accusato, nel suo paese, di formalismo. Dalla stessa accusa furono colpiti i formalisti letterari che operarono nel medesimo periodo in cui il regista iniziava la sua esperienza di uomo di spettacolo, prima al teatro e poi al cinema. Parimenti acuta fu la loro attenzione ai problemi delle strutture, alle convenzioni, agli « artifici » (Šklovskij) del linguaggio. L'« autonomia della funzione estetica » (Jakobson) li indusse a disinteressarsi sia

(19) Ejženstein: *op. cit.*, pag. 217.
(20) *Ibidem*, pag. 219.
(21) *Ibidem*, pag. 221.

della psicologia creativa sia dei contenuti ma non ad abbracciare, salvo che nelle intemperanze polemiche, quell'esasperato formalismo di cui li accusarono i loro avversari. Mantennero fermo il concetto che l'opera letteraria rappresenta un « sistema », un « tutto organico ». Nel '27, J. Tynianov asseriva: « La funzione costruttiva di ciascun elemento componente il sistema sta nella sua relazione con gli altri elementi e perciò con l'intero sistema ». « La letterarietà — così Victor Erlich sintetizza la loro posizione — non è il solo tratto distintivo della letteratura né una sola delle sue componenti, bensì una qualità strategica che informa e che permea l'intera opera, il principio d'integrazione dinamica o, per usare un termine chiave della psicologia moderna, una *Gestaltqualität*. Di conseguenza, l'ethos fu visto non più come una maschera pseudorealistica della cosa reale, bensì come un elemento autenticamente partecipe della struttura estetica e come tale legittimo oggetto d'analisi letteraria, purché fosse stato esaminato sotto l'aspetto della sua letterarietà, cioè entro il contesto dell'opera. L'opera stessa fu definita non come un insieme di artifici bensì come una struttura complessa e pluridimensionale, integrata dall'unità del fine estetico » (22).

È interessante ricordare come il formalista che fu più vicino ad Ejženstein, Viktor Šklovskij, avesse intrapreso ricerche strutturali sui moduli narrativi che in più punti coincidevano con i risultati ottenuti dal regista nella sua attività di teorico. Il « parallelismo strutturale » evidente in alcuni romanzi di Tolstoj e che Šklovskij esaminò (giustapposizione di personaggi o di situazioni diverse) corrisponde alle « azioni parallele » che Ejženstein identificò nell'*Oliver Twist* di Dickens come il procedimento narrativo che Griffith avrebbe trasferito nel cinema. Anche altri moduli letterari studiati da Šklovskij (il « fiinale a zero » maupassantiano, la tecnica del « ritardo » scoperta in Dickens) interessarono Ejženstein, che del resto prese a prestito dai formalisti il suo tipico concetto della diretta partecipazione dello spettatore al « processo dinamico del sorgere e del costituirsi dell'immagine qual'è stata ideata dall'autore »: è una posizione fra le più significative del formalismo russo, espressa nella formula della « massima percettibilità dei modi di espressione » come caratteristica fondamentale della poesia (Efimov) e qui, per estensione, del film.

---

(22) Victor Erlich: *Il formalismo russo*, Valentino Bompiani, Milano, 1966, pag. 214.

Dove Ejženstein procedette solo fu non nell'applicazione al cinema delle analisi letterarie dei formalisti ma nelle conseguenze ideologiche che trasse dai concetti strutturalisti. Sino a questa conclusione, che riassume il pensiero teorico del regista, certò né Šklovskij né Ejchenbaum l'avrebbero seguito, anche se essa può esser fatta derivare da una interpretazione non illegittima dello strutturalismo: « Il problema dell'espressione di concetti figurati per mezzo del montaggio si fonda su una struttura e un sistema di pensiero ben definito; deriva ed è derivato soltanto dalla coscienza collettiva, che appare come il riflesso di uno stadio nuovo (socialista) della società umana e come risultato di un'educazione ideale e filosofica, legata in modo inseparabile alla struttura della società. Nella nostra epoca — nettamente ideale e intellettuale — non potremmo capire il contenuto di un'inquadratura senz'avere, prima di tutto, inteso la sua natura ideologica, scorgendo così nella giustapposizione delle inquadrature un nuovo elemento qualitativo, una nuova figurazione concettuale, una nuova struttura di comprensione » (23). Lo strutturalismo interpretato in chiave marxista fu l'ambizione maggiore di Ejženstein, nelle opere come nella teoria. E questo tentativo ha avuto un'influenza non secondaria nello sviluppo del linguaggio cinematografico, in URSS e in tutto il mondo (la « novità » rappresentata dal neorealismo italiano nasce anche da qui, come certi modi espressivi del cinema americano dell'immediato dopoguerra, come alcune esperienze messicane, brasiliane e di altre cinematografie minori). In altre parole, il linguaggio cinematografico di cui si servono i registi contemporanei non sarebbe quello che è se lo strutturalismo marxista di Ejženstein (e della scuola sovietica) non fosse esistito, e ciò va detto sia nell'accezione positiva — il concetto di montaggio come incarnazione di un'idea — sia in quella negativa — le degenerazioni dell'ideologismo, l'assurdo rovesciamento dei metodi strutturali in schemi contenutistici (il cinema staliniano, per esempio, o il neorealismo di pseudosinistra degli epigoni).

Al confronto lo strutturalismo dei linguisti come Metz appare alquanto sprovveduto di basi. Impiegando i suoi lumi non si sa bene quali film si possano leggere. Fra i sei « grandi tipi sintattici » catalogati dal francese troviamo il « sintagma alternante ». « Questo tipo di montaggio — spiega il Metz — è ricco di connotazioni diverse ma

---

(23) Ejženstein: *op. cit.*, pag. 213.

si definisce anzitutto come una certa maniera di costruire la denotazione. Il montaggio alternante si divide in tre sottotipi, se si sceglie come pertinenza la natura della *denotazione temporale*. Nel *montaggio alternativo* il significato dell'alternanza è, sul piano della denotazione temporale, l'alternativa diegetica (quella delle « azioni » presentate). Esempio: due giocatori di tennis, ognuno inquadrato al momento in cui ha la palla. Nel *montaggio alternato*, il significato dell'alternanza è la simultaneità diegetica (esempio: gli inseguitori e gli inseguiti). Nel *montaggio parallelo* (esempio: il ricco e il povero, la gioia e la tristezza), le azioni ravvicinate non hanno fra di loro alcun rapporto pertinente quanto alla denotazione temporale, e questa defezione del senso denotato apre la porta a ogni tipo di *simbolismo*, per il quale il montaggio parallelo costituisce un luogo privilegiato ». Questa classificazione ne vale un'altra (si potrebbe opporle l'obiezione che il primo sottotipo — il *montaggio alternativo* — non è un vero sintagma alternante perché è applicabile a tutti i tipi di « controcampo » e di « inquadrature corrispondenti » e non ha alcun rapporto con il concetto del montaggio parallelo). Non spiega la natura del linguaggio al quale si applica. Non aiuta a risolvere alcun dubbio sui problemi cruciali della visività, dei rapporti fra immagine e suono, della trasferibilità dei significati da un universo all'altro. Inoltre, ancorata com'è ad un esame sincronico che pecca di una certa astrattezza, non tiene conto di quella fondamentale instabilità che è propria del linguaggio cinematografico e non consente in alcun modo di comprendere perché il « sintagma alternante » (introdotto da Griffith) sia nato non da una invenzione filmica ma dalla imitazione di un modello letterario (Dickens).

È molto difficile che una grammatica e una sintassi di questo tipo servano a leggere i film. Ad esse, probabilmente, sono tuttora da preferire le vecchie grammatiche, come quella di Raymond Spottiswoode, o le « tavole di montaggio » elaborate dai sovietici, che avevano se non altro il merito di una maggiore concretezza. Dinanzi a simili tentativi per metà o interamente falliti si giustifica, d'altra parte, la diffidenza di molti sulla utilità generale di una grammatica e di una sintassi cinematografiche. Non se ne esclude la possibilità teorica ma nulla finora ha pienamente soddisfatto le condizioni minime per una loro esistenza effettiva. Sarebbe forse più producente orientare le ricerche verso l'elaborazione di una stilistica, come ha tentato di fare Pasolini. Qui tuttavia altre difficoltà sorgono, più gravi e delicate ancora, giacché — come ricorda Saltini — « questi problemi non si

possono chiarire partendo da teorizzazioni *stilistiche* formali e generali, che presumono d'essere puramente descrittive e sono inutili ». Ci si sposta sul piano valutativo e critico. « L'isolamento dello *stile* e di *stilemi* si porta dietro problemi d'interpretazione. Lo stile è dato dal contesto, è l'opera stessa. Isolare elementi *stilistici*, formalizzarli, significa estrarre aspetti del contenuto. Solo dalla valutazione concreta di singole opere si può estrarre una teoria efficace che possa servire di modello per altre analisi critiche » (24). È quel che hanno fatto i teorici cinematografici, da Eisenstein a Kracauer, i quali sono raramente caduti nella trappola della descrittività pura (del loro corretto, anche se non sempre felice, ragionare abbiamo veduto alcuni esempi). Non si scopre nulla, su questa strada. Si torna al punto di partenza.

È un poco scoraggiante dover constatare che il lungo giro cui ci ha costretti l'irruzione della linguistica nel cinema riconduce l'esame al punto medesimo nel quale l'avevano lasciato i teorici. Tuttavia, qualche elemento nuovo ha permesso di arricchire un discorso che, non dimentichiamolo, era divenuto pericolosamente sterile. Negli ultimi tempi la teoria cinematografica segnava il passo. Lo scossone linguistico è valso quanto meno a risvegliarla, riproponendole con forza e in veste nuova i consueti problemi. Inoltre, l'aver fatto ricorso all'opera teorica di Ejženstein ha servito non solo per individuare il valore ancora attuale di una vecchia teoria ma anche per « recuperare », alcune tesi del formalismo letterario russo di cui non si aveva che scarsa conoscenza. In questa direzione, soprattutto, il lavoro può proseguire utilmente. Fra i temi da sviluppare ve n'è uno che i formalisti trattarono più volte, con una serie di minuziose indagini stilistiche sulle opere letterarie, e che andrebbe ora visto sotto specie cinematografica nel quadro d'una ricerca sistematica. Alludiamo ai rapporti fra le singole opere e le forme cinematografiche, codificate dalla tradizione, nelle quali esse si inseriscono e rispetto alle quali costituiscono una « rottura » più o meno grande, a seconda del valore che posseggono. L'apparato stilistico di un'opera, sostennero i formalisti, va osservato sullo sfondo della tradizione codificata, dei moduli stilistici, dei generi e delle categorie espressive che la storia letteraria (cinematografica) ha fissato. La « divergenza dalla norma », presente in un'opera, costituisce un elemento d'importanza primaria. I formalisti proiettarono questo principio anche sullo sfondo del linguaggio

(24) V. SALTINI: relazione cit.

comune, dal quale il linguaggio poetico non può non muovere per acquistare la propria autonomia e il proprio valore. Ora, che esista un linguaggio comune del cinema è (come abbiamo visto) molto discutibile, e solo i linguisti lo credono, ma che esistano generi, categorie e moduli espressivi codificati dalla tradizione è un fatto di esperienza quotidiana per lo spettatore. Si può partire da qui, dall'esame delle « divergenze dalla norma », per aprire un nuovo capitolo della teoria cinematografica.

Il difficile sarà procedere con ordine nella individuazione delle « norme », nella definizione del loro significato (la loro posizione nell'ambito della storia del cinema, il tipo di funzione che hanno assolto e le sue trasformazioni successive, il grado di logorio e di « banalizzazione » al quale sono arrivate, ecc.). Un esempio di questa seconda difficoltà è dato dal modulo del montaggio parallelo di Griffith-Ejženstein, per le ragioni insieme stilistiche e ideologiche alle quali abbiamo accennato. Della prima si può dare un'idea elencando alcuni elementi che andrebbero inclusi, a diversi livelli, fra le « norme » da esaminare. Dai più semplici ai più complessi. Un effetto ormai banalizzato ma che possiede una tale carica semantica da sedurre anche registi innovatori è quell'espediente del dondolio di una fonte visiva (quasi sempre una lampada appesa al soffitto, spesso una nuda lampadina sovrastata da un grezzo diffusore smaltato) che, illuminando a tratti, dall'alto, il volto di un personaggio serve ad accrescere la tensione drammatica. Se è giusto ricordarne l'impiego efficace nel vecchio *M* (1931) di Fritz Lang, non è superfluo osservare che se n'è servito recentemente Godard per *Alphaville* (1965), nel colloquio sul pianerottolo fra Lemmy Caution (Eddie Costantine) e il vecchio (Akim Tamiroff). Un'altra « norma » profondamente radicata nella tradizione è quella che si potrebbe definire l'elemento (oggetto o persona o gesto) ricorrente come effetto di anticipazione, o di *suspense* o di allusione simbolica: si introducono questi elementi nel tessuto della storia senza che abbiano, sul momento, una giustificazione precisa (la prima volta che appaiono passano inosservati, o provocano solo un moderato interesse per il fatto di essere « fuori luogo »; la seconda volta costringono lo spettatore a notarli, e a chiedersi la ragione della loro presenza; la terza lo incuriosiscono o lo intrigano, e così via, sino a quando non si giunge alla « rivelazione » della loro funzione e al loro ingresso esplicito nella storia). Espediente di elezione del film poliziesco, questa « norma » ricorre in gran parte dei film, quale che sia il loro genere. Un terzo tipo di modulo codificato è la predestina-

zione visiva (o sonora, o entrambe) del personaggio: fin dal suo primo apparire sullo schermo, il personaggio che farà una brutta fine è riconoscibile con quasi assoluta certezza, per il volto o gli atteggiamenti o la voce o il modo in cui è inquadrato (l'uomo « che deve morire » porta addosso il segno del suo destino). Un quarto tipo, ancora più complesso, è quello che concerne, in maniere diverse ma sufficientemente uniformi, il finale. Si tratta di una costruzione in crescendo, nella quale sono a poco a poco coinvolte le azioni dei personaggi, le caratteristiche delle inquadrature e l'ordine della loro successione (dai particolari si passa gradualmente, o bruscamente, ai totali), il ritmo del montaggio (che tende a rallentare, quasi sempre dopo una sequenza dall'andamento incalzante), la musica e gli effetti sonori (che si dilatano e aumentano d'intensità). Con ciò siamo giunti a toccare la « norma » più complessa di tutte, quella del cosiddetto « arco narrativo », il tipo di costruzione drammatica, o i tipi per essere più esatti (ma sono di numero limitatissimo) ai quali si attiene il cinema nella quasi totalità dei casi. Per uno studio dell'« arco narrativo », sul quale ancora tanti pregiudizi corrono fra professionisti e critici, riusciranno particolarmente utili le ricerche del Lawson sulla tecnica della sceneggiatura (25). Di tutte le « norme » questa è la maggiore. Include in un certo senso le altre, anche se non sempre le giustifica. Ma si arriverà a definirla (e a studiarne posizione, funzione, grado di « banalizzazione » ecc.) solo dopo un esauriente esame dei moduli minori.

5. — Si potrebbe anche pensare che il difetto di inadeguatezza scoperto nel tentativo di applicare la linguistica al cinema sia non un difetto dell'operazione ma un difetto della linguistica o, almeno, di una certa linguistica (26). Se così fosse, molte cose si chiarirebbero. Vi sono linguisti (per esempio il Hjelmslev, come abbiamo visto) che sostengono risolutamente questa tesi. Tullio De Mauro, dopo avere insistito sul fatto che il significato dei segni linguistici non possiede

---

(25) JOHN HOWARD LAWSON: *Teoria e tecnica della sceneggiatura*, Bianco e Nero editore, Roma, 1951. Vedi anche di LAWSON: *Film: the Creative Process*, Hill and Wang, New York, 1964, di cui è imminente la pubblicazione, presso Laterza, della traduzione italiana (*Teoria e storia del cinema*).

(26) Per gli sviluppi recenti della linguistica si veda, oltre il Leroy (*op. cit.*), GIULIO C. LEPSCHY: *La linguistica strutturale*, Piccola Biblioteca Einaudi, Torino, 1966.

valori assoluti ma solo valori relativi al contesto (sociale, storico) in cui i segni sono impiegati, ripropone il problema della falsa immagine di Ferdinand De Saussure che è stata creata dai suoi allievi nel procedere alla redazione del *Cours* sulla scorta delle note raccolte dagli uditori e degli appunti del maestro. Gli allievi avrebbero malamente tradito il Saussure, sul terreno del significato soprattutto. « Il Saussure che per cinquant'anni, prima della rilettura e della pubblicazione degli inediti — osserva De Mauro — ha circolato in Europa e in America, è un Saussure formalista, convinto assertore del valore intrinseco del sistema. Il Saussure storico, che oggi ci è possibile conoscere, è invece l'uomo che intende perfettamente quel che i suoi allievi non intesero, e che ancora oggi troppi linguisti si rifiutano di intendere, e cioè che, fuori della garanzia costituita dall'intreccio di istituti culturali e sociali che lo circondano, il sistema linguistico non sussiste » (27).

L'errore commesso dal Metz sta nell'aver trasferito di peso nel cinema l'incomprensione di cui è vittima una corrente della linguistica. La rogna del formalismo ha contagiato il linguaggio cinematografico, che del resto aveva già subito in passato attacchi del genere. Ma più che di formalismo si dovrebbe parlare (perché non si facciano confusioni con quelle ricerche del formalismo russo che possono essere così utili al cinema e che formalistiche apparvero soltanto ai miopi e agli stalinisti) di un patetico, spaurito regresso all'Arcadia. Metz e i suoi amici cercano nel cinema il sereno rifugio di un regno dove non costerebbe fatica rispettare le regole poiché le regole sarebbero inviolabili. La fuga nell'Arcadia è il desiderio di una certezza illusoria. A che cosa porti l'illusione abbiamo tentato di spiegare. Seguiamo ancora De Mauro nella illustrazione dei valori del significato dei segni linquistici. Oltre a non essere autonomo, ma legato alle istituzioni sociali e culturali in cui è immerso, il sistema linguistico svolge anche una preziosa funzione nello sviluppo e nell'arricchimento della esperienza umana. Il linguista sovietico Vygotsky, citato dal De Mauro, attesta: « Noi abbiamo dimostrato sperimentalmente che la caratteristica base delle parole è quella di esercitare una prima riflessione generica sulla realtà. Questo aspetto della parola ci conduce fino alla soglia di un più vasto e grave problema: il problema generale della coscienza. In effetti, le parole hanno una parte centrale non soltanto

---

(27) T. De Mauro: *op. cit.*

nello sviluppo del pensiero, ma anche nello sviluppo storico della intera consapevolezza. Una parola è un microcosmo di umana consapevolezza ».

È ragionevole dire altrettanto delle immagini? Certamente sì, anche se a noi mancano ancora le prove sperimentali che ciò avvenga, e in quale modo (diverso da quello delle parole) avvenga. Ed è certo anche ragionevole affermare, sulla base stavolta di prove documentate, che il sistema linguistico cinematografico non esiste al di fuori della storia (sociale, culturale, economica) e che qualsiasi tentativo di isolarlo nei confini di una presunta purezza è destinato a fallire. Con l'ausilio di questa constatazione si può intendere meglio il pregiudizio della visività che aduggia la teoria cinematografica. Il mito della assoluta preminenza delle immagini, la sua influenza sul costituirsi di quella che è stata chiamata, appunto, la civiltà delle immagini (nella quale tutti siamo costretti a vivere), non sono nati soltanto da ragioni interne al sistema linguistico che, sfruttando la tecnica del movimento visivo, tendeva a porre in secondo piano gli altri elementi della comunicazione umana. Sono nati *anche* per effetto dell'azione degli istituti culturali sociali ed economici nel cui ambito il cinema si è sviluppato. Il progressivo condizionamento visivo dell'esperienza umana è provocato dalla diffusione sempre più capillare prima del cinema e poi della televisione, dai modi in cui i loro prodotti sono stati strutturati (per rispondere sia ad esigenze specifiche sia ad esigenze esterne: economiche, politiche culturali), dalla imposizione attraverso il cinema di determinati schemi di comportamento, popolarizzati lungo i canali della visività. Che esistano individui i quali pensano che tutto questo dipende dalla natura del linguaggio cinematografico è una prova della riuscita dell'operazione condotta nel corso di mezzo secolo, su scala mondiale, degli istituti con cui il cinema ha coabitato.

Ne consegue un'osservazione. Le strutture del linguaggio cinematografico non sono analizzabili se non si esaminano le tendenze in atto nell'ambiente nel quale il cinema opera; se non si sottopongono ad attenta ricognizione quei processi di standardizzazione, di omogeneizzazione e di sincretismo che Edgar Morin ha studiato al livello della comunicazione di massa: grande varietà di contenuti per soddisfare tutti i gusti e gli interessi, la loro sistematizzazione secondo schemi di chiarezza e di immediata intelligibilità, in modo che « l'uomo medio ideale » possa assimilare facilmente i contenuti più diversi, l'inserimento di temi multipli nei grandi generi in cui è suddivisa la produzione (in un film d'avventura ci sarà anche amore e

comicità , in un film d'amore ci sarà anche avventura e comicità, in un film comico ci sarà anche amore e avventura (28). Come questi processi si svolgano non è solo materia di sociologia ma anche di linguistica cinematografica.

Il cinema, come il basso bretone, era all'inizio una lingua riservata a pochi: agli incolti, agli sfaccendati e ai curiosi che si dilettatavano del suo aspetto inconsueto. Nessun filosofo (ossia, nessun artista) avrebbe pensato allora di utilizzarlo a fini filosofici (ossia, espressivi). Ma, nel volgere di pochi anni, tutti hanno imparato (sono stati costretti a imparare) il basso bretone. Così, i filosofi hanno potuto usarlo, e i contadini e i pescatori hanno potuto accostarsi alla filosofia. O, almeno, a quella che essi credevano (che altri ad essi facevano credere) filosofia. Anche molti filosofi sono caduti nell'equivoco, perché qualche volta davvero con il basso bretone (con il cinema) si faceva filosofia autentica (opera espressiva). Le cose si sono progressivamente complicate, non per colpa del basso bretone né dei contadini e pescatori. O meglio, un poco anche per colpa loro, ma qui non è questione di colpe. Il fatto che provoca confusione è uno solo, è che il basso bretone ora lo sanno tutti. E tutti quindi possono influire (e influiscono) sulle sue fortune: sulla sua intelligibilità, sulle sue strutture, sui suoi effetti.

---

(28) EDGAR MORIN, *L'esprit du temps*, Bernard Grasset éd., Paris, 1962. In particolare, per i concetti di standardizzazione, omogeneizzazione e sincretismo, il cap. III, « Le grand public », pagg. 41-58.

Uso e funzione della lingua nel cinema italiano

di *FRANCESCO DORIGO*

Premessa

Possiamo dire sia andato diffondendosi, con il rapido affermarsi della industrializzazione e la conseguente espansione economica, anche da noi uno *standard* d'uso linguistico; intendendo per uso « quel livello di eventi o mutamenti che riguardano la sostanza comunicativa (grafica, fonica, concettuale) e che, rimanendo a tale livello, lasciano inalterata la struttura delle relazioni formali di una lingua? » (1).

Questa preliminare domanda ha lo scopo primario di riconoscere, attraverso le vicende storico-economiche italiane, quali mutamenti strutturali siano sopravvenuti all'interno d'un sistema linguistico come il nostro piuttosto rigido nella sua sintassi.

Si sa,, però, come generalmente una lingua sia percorsa dagli stimoli e dalle configurazioni di una società; e si sa pure che più profonde sono le modificazioni sociali, più la lingua tende a conformarvisi e ad adeguarvisi. E poiché la lingua è uno strumento di comunicazione per mezzo del quale « l'esperienza umana si analizza, differentemente, in ogni comunità » (2), va da sé che una comunità come la nostra si configura in una maniera geografico-storica assai diversa da quella di altre comunità europee. Esiste infatti, a tutt'oggi una pluralità di tradizioni linguistiche, anche nel nostro sistema, so-

---

(1) Luigi Rosiello: *Struttura, uso e funzioni della lingua*, Firenze, Vallecchi, 1965, pagg. 84-85.

(2) André Martinet: *La considerazione funzionale del linguaggio*, Bologna, Il Mulino ed., 1966, pag. 43.

prattutto per la sopravvivenza dei frazionamenti dialettali dovuti ad antichissime manifestazioni sia orali che letterarie. Tutto ciò si può dire abbia impedito alla lingua nostra che — per dirla con il Settembrini — « Dante creava, il Machiavelli scriveva, il Ferruccio parlava » una diffusione orale, mentre essa lingua ha una ricchissima e notevolissima tradizione letteraria e poetica. Ed è stato proprio la mancanza d'un uso orale a far sì che la lingua italiana subisse pochissime variazioni all'interno del suo sistema, almeno fino a tanto che l'Italia fu ridotta ad un mosaico di statarelli spesso in lotta fra loro. Si potrebbe arguire che l'unità etnica del popolo italiano è dovuta alla immutabilità della sua lingua, mentre appare chiaro che così non è. Se infatti la lingua fu consegnata nei secoli pressoché intatta nella sua sintassi, ciò fu dovuto alla sua applicazione in sede letteraria e negli atti ufficiali, e non alla sua applicazione orale. Gli italofoni, salvo il caso della Toscana donde la lingua è nata, sono stati sempre pochissimi, mentre per i rapporti fra i vari individui fu costantemente usato il dialetto locale. La consegna di una lingua slegata dalla realtà sociale e da un contesto nazionale unitario, è la caratteristica fondamentale della mancanza dell'uso più esteso di essa, tanto da rendersi persino impossibile, almeno fino ad un certo periodo, il sottrarla ad un rigido schema aulico. Del resto tale situazione viene a verificarsi subito dopo la proclamazione del Regno d'Italia. « Al momento dell'unificazione — scrive il De Mauro — la popolazione italiana era quasi per l'80 % priva della possibilità di venire a contatto con l'uso scritto dell'italiano, ossia, per l'assenza dell'uso orale, dell'italiano senza altra specificazione. Sarebbe tuttavia un errore attribuire la possibilità di conoscere l'italiano al restante venti per cento della popolazione: un'assunzione del genere peccherebbe, nello stesso tempo, per eccesso e, limitatamente a due zone, Roma e la Toscana, per difetto. »

Dunque gli ostacoli da rimuovere erano due: l'analfabetismo e la persistenza dei dialetti. Mentre il primo ostacolo poteva venir superato — ed in effetti lo poté mano a mano che l'istruzione obbligatoria si imponeva di ridurre gli indici di analfabetismo — il secondo ostacolo ritardò di gran lunga l'uso orale della lingua, soprattutto nei rapporti non ufficiali, nelle comunicazioni all'interno di una piccola comunità, o di una famiglia.

---

(3) Tullio De Mauro: *Storia linguistica dell'Italia unita*, Bari, Universale Laterza, 1965, pag. 32.

D'altra parte l'uso dei dialetti non fu soltanto orale, alcuni di essi hanno caratteri di vera e propria lingua applicabile anche in sede letteraria. Basterà pensare ai sonetti del Belli, alle poesie di Salvatore Di Giacomo, al teatro veneto di Carlo Goldoni ecc. Il ritardo dovuto a queste due cause, però, non va misurato solo in funzione di una riluttanza nell'accettazione della lingua, ma piuttosto nella mancanza di uno strumento linguistico orale adatto a tutti i livelli. Così che si potrebbe accettare quanto cita ancora il De Mauro a questo proposito. « Già nel 1939 — egli dice — il più tenace e noto studioso di linguistica, Bruno Migliorini, poteva giustamente asserire che in Italia, dato il persistere dei dialetti, come sistemi linguistici adoperabili nella vita privata e semiprivata, non esisteva un idioma popolare comune, paragonabile allo *slang* o all'*argot*: a venti anni di distanza la situazione linguistica italiana tende per questa parte a mutare, e ciò avviene soprattutto grazie al cinema » (4).

Ma questo primo riconoscimento ha, a dir il vero, dei precedenti.

Il contributo di Verga

Ancor prima del cinema e degli altri mezzi di comunicazione audiovisiva fu tentato molto per render la lingua italiana meno soggetta alla sua schematicità sintattica. Non c'è dubbio che il contributo di Giovanni Verga è stato il maggiormente destinato a produrre effetti duraturi nel tempo, tanto che altri, più tardi, riprenderanno il discorso interrotto dallo scrittore siciliano. L'innovazione verghiana costituisce uno degli esempi più clamorosi di adeguamento della lingua a forme espressive perfettamente aderenti lo spirito e la natura d'un scelta oltre che linguistica, poetica. In fondo codesto suo esperimento avrebbe potuto restare nella storia letteraria sullo stesso livello del *Baldus* di Teofilo Folengo, qualora si fosse limitato semplicemente alla scoperta di un meccanismo regolato da uno schema sintattico di tipo dialettale. Viceversa la scelta era dovuta ad una libera determinazione poetica, ad un sofferto bisogno, cioè, di calare i personaggi dei suoi romanzi in un particolare clima ambientale e psicologico. Basta del resto confrontare lo stile dei « romanzi borghesi » di Verga (*Eva, Tigre Reale, Storia di una capinera*) con le

(4) *ibidem*, pag. 101.

Novelle rusticane e soprattutto con *I Malavoglia* e *Mastro Don Gesualdo* per notare l'abisso incolmabile esistente fra un momento e l'altro della sua produzione artistica. In questi ultimi romanzi la lingua verghiana così ricca di umori popolari, attinge da un repertorio non ricco, e nemmeno codificato in testi. « La tradizione verghiana dei grandi romanzi e delle grandi novelle non è nella letteratura italiana, ma nella letteratura parlata e feracissima del popolo siciliano ». Ne deriva che egli « improprio ed approssimativo in quell'arte di media borghesia, con frasi comuni e facili, con interrogativi eloquenti ... trova la sua nuova e originale forma elevando a lingua la propria materia dialettale, e facendola universale. E quelle resistenze della materia nel passaggio alla lingua verghiana son compensate dalla novità verbale e prosodica » (5).

Con Giovanni Verga ha inizio una nuova svolta per la narrativa italiana. La sua sintassi discorsiva, regolata dai *che* e raccordata dal tempo *imperfetto* è tesa a provocare una semplificazione nella struttura della lingua, sciogliendo taluni modi aulici presenti nel romanzo italiano post-manzoniano. Questa fondamentale caratteristica prosodica, verrà ripresa in questo dopoguerra quando più urgente sarà risolvere il problema della lingua in relazione a certi contenuti sociali inerenti alcuni romanzi. Fra gli altri Cesare Pavese confermerà codesta necessità di raggiungere immediatamente valori pregnanti in una prosa che adopera il linguaggio di tutti i giorni, con semplici accordi e con l'uso di vocaboli presi dalla conversazione abitudinale. Grazie a Pavese la lingua italiana mostra sorprendenti capacità espressive, ed un'alta potenza evocatrice. Così sarà anche per altri scrittori, quali Alberto Moravia, per esempio, rivolto a cadenzare un tipo di prosa realista calata in un contesto sociale ben definito, come accade nei *Racconti romani*. Nuove possibilità stilistiche crescono mano a mano che la lingua si integra con le molteplici varietà dei dialetti, ed è una lingua tesa a misurare lo spazio ormai sempre più corto tra lingua scritta e lingua orale. Passiamo così « dal teatro dialettale di Eduardo De Filippo ... alle novelle ed ai romanzi pubblicati nel secondo dopoguerra da A. Moravia, P.P. Pasolini, C.E. Gadda, L. Mastronardi, e quel che in Verga era stata una audacia poetica (non disgiunta però da una razionale valutazione della situazione linguistica ita-

---

(5) Francesco Flora: *Storia della letteratura italiana*, Milano, Mondadori, 1940, vol. III, pag. 518.

liana) ... è diventato un fatto normale, il coesistere nella stessa pagina di registri linguistici diversi come nuovo e suggestivo mezzo per individuare e obiettivare il variare degli stati d'animo e dei punti di vista dei personaggi o del narratore » (6).

Questi precedenti letterari non devono però fuorviare la nostra attenzione dal problema da cui siamo partiti: la lingua nel cinema. Il cinema « parlato » costituisce infatti uno dei momenti più significativi per l'incremento dell'uso orale della lingua; in maniera certamente diversa da quella dell'uso dei « valori verbali » del teatro, legato sempre alla sudditanza letteraria.

Il primo contributo del cinema

Trascuriamo pure il periodo anteriore l'ultima guerra, e specialmente la lunga serie delle commedie dei « telefoni bianchi » dove certe imposizioni fasciste ebbero la loro applicazione nell'uso del *voi* e dei neologismi tradotti dalle lingue straniere. E veniamo invece al primo sostanziale contributo offerto dal cinema a questo problema.

La diversità d'impianto narrativo, ovviamente, crea nel film una diversa applicazione della parola nei riguardi del teatro. Da qui la necessità di « un controllo continuo dei *valori* filmici o immagini simboli dinamico-visivi, cioè fotodinamici, con paralleli *valori* verbali per la *riduzione* visivo-filmica o *plastica di questi* » (7). E proprio allo scopo di rendere valido ed essenziale l'intervento della parola, il cinema del periodo neorealista ha operato una scelta degna di riflessione. Sostanzialmente la scelta era stata dettata da opportunità contingenti, come del resto tutto il movimento neorealista sorse senza una precisa impostazione anteriore. Frutto d'una intesa morale e poetica fra i registi, il film neorealista nacque perché l'italiano ritrovasse, dopo gli orrori della guerra, la sua sofferta umanità, la sua dignità d'uomo libero. E agganciato a codesta realtà, volle calarvisi vivendo all'interno il dramma di una generazione che aveva sopportato le più atroci sciagure della sua storia nazionale. Per mantenersi il più possibile vicino a tali presupposti, doveva prima di tutto uscire dalla retorica o dall'accomodamento roseo, unendo in un solo abbraccio immagine e dialogo tratti ambedue dalla realtà vissuta.

(6) TULLIO DE MAURO: *op. cit.*, pag. 115.

(7) GALVANO DELLA VOLPE: *Critica del gusto*, Milano, Feltrinelli, 1965, pag. 151.

I primi tentativi furono offerti da De Sica (sebbene anteriormente Luchino Visconti avesse già intuito le nuove possibilità aperte al cinema italiano con *Ossessione*). Questi, in *Sciuscià*, fece assumere al dialetto un valore connotativo essenziale. Poiché si trattava di descrivere la condizione di alcuni ragazzi napoletani, durante l'occupazione alleata, costretti a sopravvivere esercitando i più impensati mestieri, e dato quindi il carattere « popolare » della vicenda, il dialogo doveva venir ricavato da una lingua che non fosse estranea all'esperienza di questi adolescenti, e perciò i protagonisti parlavano il dialetto adoperando talvolta interlocuzioni imparate dai contatti continui coi soldati americani, in modo da adeguare perfettamente la lingua al tipo di realtà ricreata. In *Paisà* Rossellini adopera variazioni dialettali, per descrivere il passaggio della guerra (negli episodi di cui è composto il film) dalla Sicilia al Veneto. Rossellini usa però in modo parsimonioso il dialetto, preferendo invece piegare la lingua italiana (salvo che nel primo episodio della ragazza siciliana) alle inflessioni dialettali e straniere degli interpreti. Tale corrispondenza ritroviamo anche in *Roma città aperta* dove il regista affida più all'accento che alla vera e propria conformazione dialettale le battute del dialogo, d'altra parte dette da attori come Aldo Fabrizi e Anna Magnani. Insomma Rossellini ha dato « quel tanto necessario a definire l'ambiente e le persone ». Così come in *Ladri di biciclette* che « pur essendo maggiormente descrittivo, ha una eguale discrezione, originata anch'essa da esigenze artistiche. Si tratta infatti — soggiunge Luigi Chiarini — di « due film neorealisti (i più conosciuti in tutto il mondo) per i quali la rappresentazione della realtà non è fine a se stessa, non è fatta a scopo di colore, ma serve a rendere drammatico, autentico, il tema che essi svolgono, l'idea che preme ai loro autori » (8).

Non sfugge da questo primo contatto innovativo uno spunto per l'integrazione della lingua italiana con moduli ed espressioni dialettali; e, a misura che il realismo diventa più chiuso in una circoscritta comunità di individui, la forma parlata viene a ridursi alla pura essenzialità, alla caratterizzazione di un ambiente, di una mentalità, di un costume. Tale è infatti il dialetto dei pescatori di Acitrezza adottato in *La terra trema* di Visconti. Egli sostituisce all'italiano sicilianiz-

(8) LUIGI CHIARINI: *La questione del dialetto* in « Cinema Nuovo », Milano, n. 80, aprile 1956.

zante di Verga il dialetto localizzato proprio nel paese in cui si svolge l'azione, ciò per la necessità di rendere il più perfettamente reale possibile il dramma di quei pescatori autentici che si trovavano nelle medesime condizioni in cui li aveva lasciati Verga ne *I Malavoglia.* Questo singolare esperimento linguistico entra fra le conquiste più avanzate della poetica viscontiana e può essere definito senz'altro l'atto concreto di un artista intelligente ed attento a creare un film irripetibile, estraneo ad ogni aggancio sia teatrale che letterario, un *plenum* in cui immagine e parola entrano insieme a condizionare il ritmo ambientale e psicologico della vicenda. Il suo realismo è, almeno per il cinema, di estrazione nuova e del tutto personale. Infatti Visconti, « postosi sulle orme del Verga, ha ideato un gioco scenico, in cui alla finzione fantastica si unisce la realtà vera. Ha creato le situazioni della vicenda e con un procedimento che ricorda quello della Commedia dell'Arte, ha lasciato che autentici popolani inventassero il dialogo. Ciò può apparire ibrido e strano e certo non conforme alle idee estetiche vigenti. E tuttavia chi potrà negare che questi dialoghi abbiano una loro armoniosa bellezza, una grazia particolare derivante dalla loro spontaneità e reggano il paragone coi dialoghi del romanzo verghiano? Nella limpida trasparenza delle parole semplici, talora nude e scarne, nella movenze caratteristiche della loro collocazione, nel loro aderire al sentimento che le fa sgorgare, nelle pause e nelle reticenze c'è qualcosa di genuino e di fresco, davvero non facile a ritrovarsi in opere teatrali e in un romanzo del nostro tempo. Il lettore colto, oltre che al Verga, per trovare simile accento di verità deve pensare a certi dialoghi in dialetto del Goldoni, o agli idillî Teocritei, alle " Siracusane " soprattutto, in cui donne del popolo usano la lingua materna col tono della conversazione quotidiana. I pescatori de *La terra trema* esprimono le loro speranze, le illusioni, l'amore e il rancore, la gioia e la pena nella maniera più disadorna e tuttavia le loro parole dipingono con vivezza il lavorio segreto delle loro anime semplici » (9).

Ma questo unico esempio, purtroppo, ha influito negativamente, proprio perché mal compreso, sullo sviluppo di un altro tipo di film in cui l'uso del dialetto viene appicciccato come un substrato, una etichetta atta a mascherare l'incapacità creativa di certi registi ed a

(9) MARIO ZANGARA: *I « Malavoglia » e « La terra trema »* in « Rivista del cinema italiano », Roma, n. 3, marzo 1953.

contrabbandare una rappresentazione parziale e folklorica della realtà d'un paese, in uno spettacolo in apparenza popolare. E quello che per Visconti, De Sica e Rossellini era stato il motivo predominante ed essenziale per ricostruire dall'interno la realtà, trasferendola poi sullo schermo con segni poetici evidentissimi, divenne quasi subito dopo un pretesto per sfruttare il successo che il film neorealista aveva ottenuto all'estero.

Il film dialettale

Quando si parla di « film dialettale » generalmente si vuole intendere quell'opera tesa a mettere in rilievo alcuni aspetti del costume di certi paesi. Sotto questo profilo, evidentemente, non rientrano i film di Visconti, che hanno pur una loro localizzazione ma tendono ad universalizzare l'argomento, anche quelli che, dopo la *Terra trema* andò realizzando su basi sia pure di tradizione dialettale, come accade per *Rocco e i suoi fratelli.* Rientrano invece in questa categoria i film di De Sica successivi ad *Umberto D.* ed in modo preminente *L'oro di Napoli* e *Matrimonio all'italiana*, mentre, per certi connotati diversi, come si vedrà, i film di Pietro Germi assumono un valore, nei riguardi dell'uso della lingua, quanto mai essenziale; così come avranno un diverso valore le esperienze « glottologiche » di P.P. Pasolini.

La classificazione viene ad essere l'indice di un vero e proprio degradamento nei film di Castellani *Sotto il sole di Roma* e *Due soldi di speranza* i quali danno inizio ad una lunga ed ininterrotta serie di opere aventi pressappoco caratteristiche di indagine folklorica, sotto lo specioso pretesto di una commedia dialettale di tipo popolaresco. Qui viene il momento di mettere in chiaro quale uso fanno certi registi del dialetto; un uso che non è più coessenziale all'ambiente, ma dall'ambiente prende l'avvio per assumere nei riguardi di esso atteggiamenti non critici, ma frammentari e bozzettistici. V'è, in parole povere, il risorgere di una tradizione popolare già sufficientemente sfruttata dal teatro vernacolo, dove vediamo sovente definito con mezzi pressoché uguali un tipo caratterizzato esternamente dalla parlata o dalla mimica tolte da preesistenti norme dialettali. Tale ad esempio sarà certo teatro di Giacinto Gallina o di Alfredo Testoni, di Eduardo De Filippo o di Ferravilla.

Ai film dialettali si rimprovera spesso di non aver saputo restare

almeno all'altezza creativa del teatro vernacolo, e di aver imbastardito la lingua italiana parlata, imponendo certi *standards* d'uso che faranno ben presto la loro apparizione e resteranno per sempre nell'uso comune. In effetti il dialetto dei film dove appaiono le varie « bersagliere » e le « pizzaiole » produce un effetto istantaneo nello spettatore, il quale identifica nel personaggio creato o dalla Lollobrigida o dalla Loren un po' il tipo localizzato in una determinata area geografica. Restano però due modi per distinguere il film dialettale: quello che, nascendo da un ambiente studiato precedentemente dal regista, viene a proporsi secondo schemi atipici (la ragazza povera e senza dote che deve sposarsi, l'onesta pizzaiola maritata che gioca sulla sua bellezza e sull'equivoco); e l'altro in cui è l'attore, il tipo, ad influire sulla scelta dell'ambiente. Il secondo caso è forse il più frequente anche perché si muove dentro ad una tradizione comica derivata dal teatro, o meglio dal varietà e dall'avanspettacolo, seguendo la direttrice segnata ai primi del Novecento da attori quali Nicola Maldacea ed Ettore Petrolini.

Il cinema, per restare quanto mai vicino al suo essere spettacolo popolare, ha avuto bisogno del contributo di attori provenienti appunto da tali esperienze teatrali. Ciò anche per offrire la caratterizzazione ed il modello con definiti contorni oltre che fisionomici, dialogici, e per costituire la base d'un discorso mediante il quale estrarre dall'attore il tipo. Non si poteva, cioè, mettere in un film, supponiamo, un cocchiere senza pensare ad Aldo Fabrizi, né poteva apparire un metropolitano che non fosse Virgilio Riento. L'effetto di tali interventi era duplice: il pubblico riconosceva subito, dalle inflessioni dialettali, il carattere del personaggio, e conformava quindi ogni sua conoscenza al tipo che gli veniva proposto dal cinema. Questa identificazione tra tipo e attore trova però una maggiore precisazione nei film comici, specie in quelli interpretati da Totò, nei primi film con Alberto Sordi, con Ugo Tognazzi, e persiste tuttora nella serie dei comici Franchi-Ingrassia.

Il risultato, dal punto di vista linguistico, è tale per cui ad un certo momento si è sentita la necessità di semplificare il dialetto, di « italianizzarlo » al fine di renderlo comprensibile alla massa sempre più crescente del pubblico italiano.

A questo punto può sembrar spiegabile il fenomeno del raggruppamento delle unità fonetiche e lessicali, in tre distinte zone geografiche: sud, centro e nord Italia. Così il cinema, per le ragioni suesposte, ha eliminato il divario e le distanze esistenti tra un dia-

letto e l'altro (divari come si sa esistenti persino in una stessa regione, se non addirittura fra un paese e l'altro) spostando per lo più l'asse di conformazione linguistica verso Roma dove sta la massima concentrazione dell'industria cinematografica.

Ora, questa tendenza provoca un livellamento nell'uso ed una apertura più ampia alle combinazioni innovative delle unità lessicali e dei fonemi. Potremmo così ritrovare specificazioni geografiche non strettamente regionali, nel « siciliano » adoperato in certi film di costume (*Divorzio all'italiana* e *Sedotta e abbandonata* di Germi), nel « romanesco » di *Un maledetto imbroglio* sempre di Germi, nel « sardo » approssimativo del cremonese Tognazzi in *Una questione d'onore*, o nel « veneto » di Virna Lisi in *Signore e signori.*

Ma certamente il contributo più notevole alla definizione del tipo proviene dal napoletano Totò. Per suo mezzo, infatti, il dialetto che in Eduardo De Filippo assume vera e propria categoria di lingua, si volgarizza, integrando la sintassi italiana con certi modi di dire e, soprattutto, contribuisce a rompere certi schemi aulici. Si intende naturalmente un contributo e non un vero proposito di imporre uno *standard* d'uso, giacché la semplificazione del dialetto, la sua « italianizzazione », dove possibile, raggiunge lo scopo di penetrare con la battuta nell'effetto comico. Totò è un attore dalle innumerevoli risorse mimiche, e sovente proprio perché le sue risorse comiche sono riservate alla battuta, alla parola come *gag*, può essere considerato uno dei casi più appariscenti delle modificazioni introdotte nella lingua italiana. E non soltanto modificazioni di stretta derivazione dialettale, anzi spesso le sue frasi interlocutorie hanno lo scopo di « smontare » l'uso di certi arcaismi, come *quisquilie, ha* d'uopo ecc. i quali sono « inseriti in un contesto fortemente prosaico e quotidiano per sorprendere e divertire lo spettatore ». Ed è proprio « su questi elementi, grazie anche alla sua mimica molto espressiva, che il comico napoletano ha attratto il ridicolo, e ne ha così bruciato le possibilità di uso irriflesso » (10).

Lentamente ma costantemente viene allora a configurarsi un uso linguistico destinato a ricevere di continuo apporti da diverse provenienze, da altre lingue straniere, nonché da espressioni gergali con integrazioni che vanno sempre più ampliandosi. E poiché — come ha detto giustamente il linguista C. Battisti — il cinema è costretto

---

(10) TULLIO DE MAURO: *op. cit.*, pag. 100.

di continuo a rinnovare le sue espressioni verbali, appunto perché arte in continua evoluzione, è obbligato a sempre nuovi adeguamenti. In quest'ultimo quinquennio una più massiccia propagazione del mezzo cinematografico, nonché una maggiore attenzione ai problemi della società italiana, hanno indotto il cinema a ricercare strumenti linguistici consoni alle mutate situazioni culturali del Paese.

L'influsso dei *mass-media*, il loro peso nella informazione, il loro affermarsi a tutti i livelli, tutto questo ha reso evidente la necessaria preparazione d'uno *standard* che fosse al medesimo tempo sicuro ed efficace.

I mass-media

Dice Brunello Rondi in un suo saggio sulla recitazione: « Uno dei più terribili mali del nostro tempo è rappresentato dal presentatore televisivo, che è uno standard di opinioni e di riflessi e gusti corretti. Il presentatore televisivo determina la caduta nella anonimità della folla. Il successo del presentatore televisivo deriva dal suo appellarsi alla media dei luoghi comuni. La sua comunicazione con la folla (popolarità) è la mescolanza alla più abietta genericità, che esclude la vera personalità di ognuno ... Una delle forme più tipiche d'infatuazione del nostro tempo, oltre che per l'attore, per il campione sportivo, per il dittatore, è quella per il " presentatore ". Il nostro secolo è assetato di entusiasmo comunitario; sogna di stringersi attorno a voci e figure che determinano un clima comune » (11).

Effettivamente l'avvento della televisione ha creato una nuova dimensione linguistica, una specie di conformismo le cui conseguenze si sono manifestate anche nell'uso corrente. Dalla fitta rete dei mezzi di comunicazione di massa, dalla loro intensificata e massiccia presenza attuale, però, emerge un dato incontrovertibile: checché ne dicano coloro i quali oppongono ad un'arte meccanica e riproducibile, l'irriproducibilità e l'irrepetibilità d'un *unicum*, è proprio in virtù di questi mezzi se è avvenuta una dilatazione del consumo del prodotto artistico. Il risultato è tale per cui in un momento come il nostro, nel quale le scelte si fanno sempre più difficili, la lingua

(11) BRUNELLO RONDI: *Prospettive della recitazione moderna* in « Bianco e Nero », Roma, anno XXIII, n. 6, giugno 1962, pag. 17.

tende ad affinare tutti gli strumenti in suo possesso, a renderli partecipi delle fluttuazioni del pubblico, a convogliarne i gusti verso forme comunicative sì massificate, ma di rapida lettura. E quanto più rapida essa diviene, tanto più la lingua si sottrae ai rigidi schemi sintattici, si semplifica, si rettifica, passando attraverso moduli, appunto, di facile assorbimento e di immediato consumo. Così che sovente le trasformazioni sono tanto rapide da bruciare in un momento ogni possibilità di applicazione futura.

Ora, questo confluire di formule linguistiche derivate dalla cronaca quotidiana, dallo sport, dalle scienze, da qualsiasi altra attività umana, fa sì che la lingua venga a conformarsi mano a mano ai diversi livelli sociali cui si rivolge. In altre parole vi sono espressioni comuni, ricercate nel più svariato dizionario, che, divenute patrimonio comune, si riversano nello spettacolo di massa entrando nel giro delle abitudini, anche se tali espressioni sono dovute a particolari contingenze di cronaca. La fortuna di certe interiezioni o di certi neologismi è stata il più delle volte dovuta alla rapidissima assunzione da parte del pubblico.

Così come quando confrontiamo gli stereotipi propagandati dai *mass-media*, notiamo più che una curiosa applicazione di modelli linguistici, l'uso quasi inconscio di certe frasi imposte dalle tecniche della persuasione occulta. Certi *slogans* che hanno fatto la fortuna di prodotti talvolta scadenti, sono entrati nella consuetudine, hanno finito con il creare tutto un tipo di fraseggio in cui le perifrasi apparentemente di natura gergale, divengono comprensibili soltanto in quanto note attraverso la propaganda fattane con il mezzo audiovisivo. E allora, come i *mass-media* hanno creato un traliccio particolare, così il cinema — che di essi fa parte — a sua volta crea altre forme linguistiche. Una di esse consiste ancora nell'uso del dialetto per caratterizzare la situazione esistenziale dei personaggi di alcuni film. Come, del resto, poter collocare esistenzialmente un individuo, se non in quegli strumenti comunicativi che sono la lingua o il gergo da lui parlati? Come situare un problema, qualunque esso sia, se non con le strutture dinamiche di cui fa parte, e di cui la lingua è una di esse?

L'indagine successiva ci porterà allora a passare alla fase di questo processo dinamico della nostra lingua, vagliandola nelle componenti d'un discorso filmico non più sperimentale o isolato, ma d'un discorso che si autodefinisce nei vari modelli sociali cui viene rivolto sia direttamente che indirettamente.

Esistono infatti, grosso modo, differenti livelli d'uso della lingua, rimarchevoli specie nella produzione cinematografica di questi ultimi anni, mediante i quali si ha l'impressione d'un raccorciamento delle distanze sociali almeno fino a un certo punto. Le differenze più nette e più profonde esistono quando un regista voglia dimostrare lo stato di estrema arretratezza e di povertà d'un gruppo di persone, rispetto allo stato di ricchezza o di benessere d'un altro gruppo. Interviene allora in questi due casi un diverso uso applicativo della lingua.

Una approssimativa suddivisione ci induce a vedere subito quali siano le linee di forza d'un incontro fra contenuto di un'opera e sua espressione linguistica (quest'ultima intesa come somma degli apporti tanto visivi che fonici); e potremmo aggiungere che mentre c'è un gruppo individuale nel proletariato o addirittura nel sottoproletariato non ancora sfiorato dal « boom » economico; c'è un altro gruppo, al quale appartiene la classe media o quella neocapitalistica, che pretende di aver raggiunto uno *standard* di vita manifestabile anche attraverso il mezzo linguistico. Si intuisce da ciò il duplice filone su cui si muove il cinema italiano, in quei film impegnati a mettere in rilievo gli aspetti più appariscenti della nostra società. E allora possiamo anche in questa occasione ricordare che — com'era avvenuto con il film neorealista — il dialetto viene ad integrare ed a rendere pressoché insostituibile l'immagine di una Italia povera, avvilita per le enormi sperequazioni tuttora esistenti, che si trascina da anni grossissimi problemi non ancora risolti.

Anche in questo caso può far testo un film di Luchino Visconti, *Rocco e i suoi fratelli*; significativo ed importante ai fini di una precisazione etico-sociale dei protagonisti, è l'uso che fa il regista della lingua. Rispetto a *La terra trema*, *Rocco e i suoi fratelli* (che in un certo senso riprende il discorso iniziato quasi vent'anni prima) è un film che utilizza, per dirla con il Martinet, un idioletto, una forma cioè di parlata dialettale con miste inflessioni italiane. Ma una parlata per i poveri immigrati lucani, sperduti in una grossa città come Milano, compresa a malapena dagli altri, se non addirittura incomprensibile per molti. Soltanto quando abitueranno il loro idioletto verso forme più italianizzate, recuperando persino qualche espressione dal milanese, essi potranno dire d'essersi integrati in una comunità, e di esser usciti dalla oscurità e dall'isolamento del clan familiare.

La lingua in Pasolini

Se questa corresponsione alla realtà porta necessariamente alla conoscenza di registri linguistici diversi e spesso coesistenti in una unica parlata, tale non risulta però essere l'idea fondamentale della ricerca linguistica di Pasolini. Essa semmai è analoga alla ricerca de *La terra trema* ma con talune differenze strutturali. Anzitutto Visconti si era adeguato ad un modello linguistico preesistente e antico; mentre Pasolini è andato a cogliere, con la precisione del glottologo, lessemi e morfemi da una particolare categoria di persone, li ha registrati, annotati e ristrutturati applicandoli dapprima nei romanzi e successivamente nei film. La oculata scelta d'una lingua del tutto personale propone allora, da parte dell'artista, una sostanziale capacità di sintesi e di adeguamento, una forma poetica e una sostanza umana. Confortato dal fatto che « il destinatario del prodotto cinematografico è anche abituato *a leggere* visivamente la realtà, ad avere cioè un colloquio strumentale con la realtà che lo circonda in quanto ambiente di una collettività; che si esprime appunto anche con la pura e semplice presenza ottica dei suoi atti e delle sue abitudini » (12), Pasolini accetta il rischio di una scelta linguistica degna della funzione riservata all'immagine.

Questa scelta — come ha giustamente osservato Carlo Levi — gli era stata dettata dalla necessità « di creare una lingua, che non è veramente un dialetto, ma in forme dialettali, un mondo di pre-espressione, limitato, qualunque sia la sua apparenza verbale, al grido, alla interiezione, alla manifestazione della pura vitalità non ancora articolata e organizzata. Questo mondo di *rumore* e *furore* o, se si vuole, di *rabbia* non può possedere una lingua, ma solo le parole del rumore o del furore o della rabbia » (13).

Come si può rilevare dai film *Accattone* e *Mamma Roma* il prorompere di quel furore e quella rabbia che presiedono alla composizione psicologica dei protagonisti, in rivolta contro la società, abbandonati al loro istinto di sopravvivenza, è modellato in una lingua apparentemente istintiva, gergale, accatastata su blocchi fonetici che sembrano creati apposta per rimediare all'afasia dei protagonisti e

---

(12) *Uccellacci e uccellini* di P. P. PASOLINI, Milano, Garzanti, 1966, pag. 8.
(13) CARLO LEVI: prefazione ad *Accattone*, Roma, Ediz. FM, 1961.

per chiudere in brevi ed essenziali tratti il dramma di una comunità sofferente.

« Sotto la *materia prima* di questi ragazzi di vita, registrata — poniamo — al magnetofono e in fotografia, il regista getta le sovrastrutture della componente intellettualistica: la materia sottoproletaria riceve l'aggiunta raffinata di quella sublimazione allegorica che esprime le " forze misteriose e spietate che regolano la vita degli uomini " ... » (14). Lavorando su un supporto realistico Pasolini ha ottenuto l'effetto di una immediatezza viva e palpitante che concorre a render tale la spontaneità della parlata.

Accattone e *Mamma Roma* costituiscono due esperienze molto importanti per il cinema italiano, anche se spontaneità e naturalezza del primo vengono un po' soffocate nel secondo a causa dell'interprete, una Anna Magnani estroversa come al solito, ricca di talento, dotata di molteplici registri mimici e interpretativi, creatrice, forse più del regista, del suo personaggio. In fondo, per arginare l'esuberanza della diva, Pasolini le ha fatto recitare « una sola battuta alla volta: a lui non interessa — sostiene di continuo — la cosidetta naturalezza, ma cogliere e poi unire insieme le fasi dei sentimenti dei personaggi nei loro momenti culminanti, senza passaggi intermedi, che richiedono appunto spontaneità e naturalezza » (15).

Altrove, nel *Vangelo secondo Matteo*, Pasolini riesce a concepire in termini gramsciani l'uso della lingua, lavorando su un tessuto linguistico preesistente per offrire una interpretazione in chiave popolare al testo di Matteo. Ha lasciato cioè che i vari partecipanti alla Sacra Rappresentazione dicessero le loro battute con le inflessioni dialettali proprie, concedendo appena a Gesù — doppiato da E.M. Salerno — di parlare in un italiano con retta pronunzia.

Possiamo trovare, infine, una comparazione d'uso linguistico parlato nell'ultimo film di Pasolini, *Uccellacci e uccellini* dove, al gioco mimico del « napoletano » Totò, fa da contrappunto l'espressione popolaresca del « romano » Ninetto Davoli. Anche qui esiste un perfetto accorda tra lingua ed immagine, in relazione alla rappresentazione tipica di una natura popolaresca dello spettacolo.

Senza rifiutare l'impegno d'un cinema popolare, espressione di sentimenti e di problemi del popolo, la lingua, in film come *La grande*

---

(14) PIO BALDELLI: *Film e opera letteraria*, Padova, Marsilio Editori, 1964, pag. 358.

(15) PIO BALDELLI, *op. cit.*, pag. 373.

guerra o *I compagni* di Monicelli, viene ad essere il connotato preciso della provenienza dell'attore-interprete. Così appare evidente come la lingua tenda a rifugiarsi sempre di più su schemi sintattici e lessicali altrove destinati a riprodurre un certo stereotipo, giacché sembra ai più del tutto improbabile concepire una lingua italiana senza inflessioni od interferenze dialettali, che non sia rispondente alla realtà d'un paese, d'un ambiente, d'una situazione. Viceversa possiamo riscontrare — come giustamente osserva Pio Baldelli — in *La ragazza di Bube* di Luigi Comencini una riservatezza ed una scelta di vocaboli che del resto sono estratti dal testo di Cassola, il cui romanzo rifiuta il massimalismo linguistico che pretende di imporre il primato dell'impasto dialettale. Questo arretramento del linguaggio verso la rimasticatura gergale deve esser parso a Cassola come un accorgimento demagogico per coprire il turgore, la violenza del gioco verbale (e il gusto del torpiloquio) la carenza di schietti e forti sentimenti. Egli intende invece collocarsi dalla parte del personaggio con un periodare scarno e privo di compiacenze formali, adeguato al piano dei fatti e anzitutto a quel che l'occhio vede e l'orecchio sente. Per questa via vuol giungere a far parlare, senza ricorrere al dialetto o ai suoi surrogati, le popolane, i contadini e gli operai: con naturalezza di una psicologia molto precisa, taciuta, sì, ma non per questo meno presente (16). Tuttavia il problema di un « cinema popolare » o presunto tale non comporta il sacrificio totale della lingua a favore del dialetto, ma dovrebbe semmai tentare la ristrutturazione dinamica dell'espressione linguistica in uno *standard* d'uso che può benissimo essere convogliato e riversato su quello spettacolo popolare per eccellenza che è il cinema.

Appare utile in tal modo vedere come questa nostra lingua parlata, sia stata ulteriormente arricchita di lessemi e impoverita nella scelta, nello stesso tempo, di vocaboli che il disuso ha reso pressocché sconosciuti. Ma — dice il Martinet — « una lingua cambia perché la si usa ». E soggiunge: « La gente di regola non è conscia di nessun cambiamento che avviene nella propria lingua. Quando si dice e si mostra loro quanto questa lingua era diversa quattro o cinquecento anni fa, si domandano come è successo e immaginano un periodo di rapido cambiamento, da un periodo di stabilità all'altro, periodo di stabilità del quale pensano essi stessi di godere » (17).

---

(16) *Ibidem*, pag. 328.

(17) André Martinet, *op. cit.*, pagg. 189-90.

Una prova suffragante possiamo senz'altro riceverla dalla visione di alcuni film. Noi certamente non ce n'accorgiamo, ma esistono differenze notevoli, anche nell'uso della lingua, fra *La dolce vita* e *Giulietta degli spiriti* di Fellini, fra *L'eclisse* e *Deserto rosso* di Antonioni. Questo perché durante gli anni che distanziano un film dall'altro, sono subentrate nuove forme di vita comunitaria, nuove espressioni, persino nuovi modelli linguistici. Vero è che talvolta è il cinema ad imporre neologismi, come ad esempio *bidone* o *paparazzo* usati nei film felliniani; ma è anche vero che il più spesso è il cinema a prender a prestito dalla parlata comune certe terminologie.

La ragione va ricercata non solo nella necessità di assumere sempre nuovi termini, ma nella progressiva capacità della parola di diventar essa stessa interprete d'un particolare momento storico. Tale è ad esempio la fortuna di termini come *boom*, *anticongiuntura* applicati non secondo la loro semanticità, ma collocati in precisi momenti storici nei quali si sono verificati questi noti fenomeni economici.

Tuttavia la parola non è mai estranea al contesto umano da cui deriva, ed anche se essa viene a configurarsi in un discorso diverso, non è che essa parola abbia perduto il senso completo. Infatti « una rivoluzione della parola, intesa nel senso che le parole cambiano completamente di senso e divengono qualcos'altro, è impossibile, come lo sarebbe una rivoluzione nella nostra natura ». L'unica possibilità di uno scrittore è quella di usufruire del « materiale potenziale della sua arte », costituita dalla « totalità del linguaggio in cui egli è immerso ».

« In realtà — conferma lo Spender — ambedue le posizioni — quella per cui la scrittura può esser qualcosa di radicalmente nuovo e l'altra per cui essa deve attenersi ai valori di una letteratura selezionata e interpretata criticamente — limitano la creatività, la prima staccando il moderno dal passato, la seconda separando il passato dal moderno. La lingua che è la materia stessa con cui opera la letteratura, non è mai del tutto nuova né del tutto tradizionale. Essa è sempre in fase di evoluzione e di espansione » (18).

Analogo discorso può essere riferito alla lingua parlata. Questa anche quando pare uscire per germinazione spontanea dal cervello

---

(18) STEPHEN SPENDER: *Moderni o contemporanei?*, Firenze, Vallecchi ed., 1966, pagg. 207-208.

di qualche inventore, ha sempre delle relazioni che possono essere o quelle dialettali, o quelle di altre lingue, o ampliamenti mediante prefissi e suffissi. La radice comune permane; semmai viene ad arricchirsi, con preposizioni o con solecismi, in una varietà morfologica e lessicale qual è appunto, come si è visto, il processo dinamico per cui si arriverà necessariamente ad una lingua d'uso comune facilmente modificabile ed ampliabile. In altre parole, crescendo le esigenze di esprimersi attraverso forme verbali, di necessità si dovrà ricorrere a termini anche più complessi, e tolti, per esempio, dal linguaggio scientifico. La creazione di nuove scienze, come la cibernetica e la ergonomia, ha determinato quest'uso di una terminologia che chiunque sia in possesso d'una comune cultura può benissimo adoperare.

Lingua e neocapitalismo

Come i *mass-media* hanno contribuito alla estensione dell'uso della lingua, così anche l'espansione economica, ha reso possibile individuare attraverso la parlata comune qualcosa di distinguibile e di pertinente un particolare ceto. Parlare di lingua e neocapitalismo, ad esempio, non significa tanto mettere sotto processo una categoria sociale, quando dimostrare che appunto l'avvento di una forte ed accentuata società ricca e autosufficiente ha concorso anche a portare ad un livello d'uso più diffuso la lingua in ceti notoriamente dialettofoni.

Vero è che la tipologia linguistica può senz'altro rientrare nella tradizione dialettale, ma abbiamo anche un tentativo di formazione più consona alle necessità, laddova i rapporti vengano ad assumere una gamma variabile tanto di possibilità culturali, quanto di possibilità economiche. Insomma esiste veramente una separazione, o per meglio dire, esistono due paradigmi linguistici componibili nell'asse Roma-Milano?

Si è visto come l'influsso romano sia stato determinante e continui tuttora ad esserlo, a causa soprattutto della televisione; ma non si è visto come certi trasferimenti siano avvenuti anche nelle conformazioni linguistiche di altro tipo, e in modo speciale quali interferenze essi abbiano operato in quell'ideale lingua comune di cui si sta trattando.

Anche Milano, dunque, ha la sua parte di responsabilità, anche una società neocapistalista, come quella dell'Italia del Nord, ha pro-

dotto effetti di maturazione nella parlata comune. Lo possiamo senz'altro rilevare in alcuni film, quelli più specificamente ambientati a Milano (come *Una storia milanese* di Eriprando Visconti e *Il posto* di Ermanno Olmi), così come possiamo riconoscere una diversità d'impianto linguistico in film non specificatamente milanesi (*La parmigiana* di Pietrangeli, *La vita agra* di Lizzani). Non si tratta però di prove sufficientemente probanti per dimostrare l'integrazione di usi linguistici in paradigmi complessi, ma piuttosto di contributi alla estensione di altri modelli che non siano quelli esclusivamente romani. Ma, come giustamente osserva un linguista, Franco Fochi, queste integrazioni portano almeno avanti un discorso per definire quale potrebbe essere semmai un comune linguaggio degli italofoni. Vero che gli autori di un recente libro in materia, mette in guardia dagli eccessi. Perché un'operazione di integrazione « in sé e per sé è più un bene che un male: uno stimolo a rinnovarsi, che nessuno, oggi, vorrà disconoscere. Pur che avvenga *ogni tanto*, e in moro da essere assorbito dal contesto; come una droga da usare con estrema parsimonia e cautela, per non porsi, da se stessi, quei limiti di stile e di comunicazione che già hanno reso *talvolta inintelligibile* il Pascoli dei *Canti* e dei *Poemetti* » (19).

Ora, proprio per questo motivo l'ultima fase di questa indagine sulla lingua nel cinema, sofferma lo sguardo anche sui contributi offerti da aree geografiche diverse da quelle dell'Italia centro-sud. Il cinema proprio perché non intende disputare il terreno alla letteratura, cerca di « sperimentare » i diversi usi linguistici facendoli inserire in un tessuto reale, e portandoli più che altro a rispecchiare i fermenti innovatori di un'epoca come la nostra. Di un'epoca nella quale anche i grossi centri di potere economico agiscono sulla lingua e ne stimolano l'adeguazione. Sotto questo profilo crediamo tanto interessante aver individuate le correnti « milanesi » nei film di Olmi e di E. Visconti, quanto le diverse prospettazioni, più sensibili al fatto espressivo ed estetico, di alcuni registi quali Antonioni e Fellini per i quali il problema non è più quello di introdurre modi di dire ed esempi tratti dai dialetti, quanto di incorporare in un discorso le diverse categorie espressive, i livelli d'uso cioè, rispondenti a categorie sociali varie. Prendiamo il caso di Antonioni. Lo stile di questo regista comporta una utilizzazione dei dialoghi in maniera assai di-

---

(19) Franco Fochi: *Lingua in rivoluzione*, Milano, Feltrinelli, 1966, pag. 347.

versa da quella di Fellini. Antonioni infatti dà alle parole un particolare « peso specifico » come avessero valori da sfruttare in una determinata maniera. Questo perché per lui « le parole sono soltanto un commento, un sottofondo alle immagini. A dirlo è Antonio Guerra, uno degli sceneggiatori dei film di Antonioni. E spiega inoltre con quale criterio Antonioni ed i suoi collaboratori operano la loro scelta:

« Quando nelle prime sedute di sceneggiatura impostiamo questa o quella scena, tutto è affidato alle parole.

Ripetiamo, modifichiamo lunghi dialoghi; ci abituiamo, insomma, al modo di parlare di questo o quel personaggio. Poi, a mano a mano, cadono le parole e affiorano i gesti, gli spostamenti dei personaggi (ben s'intende non soltanto topografici), quelle indicazioni visive sulle quali poggia sempre più la storia del film. In ultimo cadono anche le battute più belle, quelle che maggiormente ci avevano incantato e subbestionato al loro apparire.

Ecco, qui, che un copione, talmente economico, senz'altro può dare, ad una lettura che sia ancorata a un valore letterario della sceneggiatura, un'impressione di sciattezza, addirittura di squallora. E questo perché Antonioni, evidentemente vuol distruggere nella parola quanto essa possa conservare di suggestione letteraria per conficcarla nel suo valore di suggestione cinematografica. » (20)

Pare così di intuire, nei dialoghi, una improvvisazione naturale, un avvio spontaneo da parte dei protagonisti ad esprimersi con frasi comuni, persino banali, comunque il meno letterarie possibile. Ciò naturalmente è frutto di una scelta non occasionale, ma di precisi connotati psicologici da riservare ai singoli interpreti. Avremo in tal modo anche la possibilità di esaminare espressioni sintatticamente e morfologicamente inesatte, com'è appunto nell'uso comune quando non si bada molto all'esattezza della forma, e avremo, per esempio, frasi di questo tipo:

a lei gli darò qualche gioiello per i riporti ...

oppure:

Giannetti quanto ci hai di versato ...

---

(20) *L'Eclisse* di MICHELANGELO ANTONIONI, a cura di John Francis Lane, Bologna, Cappelli ed., pag. 27.

Per quanto riguarda l'uso di un linguaggio tecnico potremmo ricordare la frase seguente:

> *non bisogna dimenticare che la borsa riflette una situazione industriale che rimane sana. La situazione economica è buona. La liquidità è ancora molto grande ...*

ed in cui par di leggere uno resoconto di borsa dai gironali *Il globo* o *24 ore*.

Potremmo aggiungere moltissimi altri esempi, anche tratti da *Deserto rosso*, dove incontriamo specifiche interiezioni dialettali, ma crediamo siano sufficienti questi riferimenti per dimostrare la tesi di un Aontonioni aperto a tutte le suggestioni delle novità linguistiche.

Anche per Fellini si può fare un analogo discorso. Sovente egli riempie la colonna sonora di frasi e di affermazioni tratti da un linguaggio quanto mai molteplice, e derivato da schemi linguistici tanto letterari, che filosofici e scientifici. La citazione di brani di testi letterari, oppure il trasferimento di frasi tolte dalla scienza si mescolano assieme ad un modo di esprimersi eterogeneo, talvolta addirittura volgare, cafonesco ecc. In *Giulietta del spiriti* certe volgarità volute, esprimono la volgarità dei personaggi, certe false finezze dimostrano, per esempio, la condizione etica di Susy, prostituta di lusso che, per elevarsi di fronte a Giulietta, dice:

> *non servo mai lo champagne nei calici, fa cafone ...*;

mentre udiremo dallo psicanalista qualcosa come:

> *non c'entrava per nulla la etiologia delle resistenze nervose ...*

ecc.

Conclusione

Ma allora, si dirà, questa « nuova lingua » così come è andata configurandosi in questi ultimi anni, avrà un avvenire ovvero sarà destinata a restare come esempio d'un imbarbarimento o di un assalto alla purezza incontaminata nei secoli che precedettero l'unità d'Italia? E se davvero tanto è stato fatto per toglierle quel che di aulico e di troppo preciso c'era, siamo convinti sul serio d'aver finalmente risolto il problema di un idioma parlato dalla massa degli italiani, un idioma cioè diverso da quello scritto e perciò più soddisfacente le esigenze d'una vita comunitaria in continua espansione ed in continuo sviluppo?

Evidentemente la questione è molto grossa. Le analisi, sia pure sommarie, tentate sin qui non provano con sufficienza la risoluzione di tale problema. Possono tutt'al più, indirizzare la ricerca futura verso la formulazione d'uno *specimen* linguistico, che soltanto il letterato può render più estensibile e più conforme all'uso comune. E perché non sorga il dubbio che noi ci siamo schierati dalla parte di chi paventa i rinnovamenti, o da quella di coloro i quali vogliono assolutamente svecchiare e smantellare le vecchie sovrastrutture, diremo che ci siamo appena limitati a mettere in risalto certi usi ed a proporre, se del caso, una definizione della materia tanto complessa, ma anche tanto affascinante. Noi pensiamo perciò di far nostro quanto ha scritto recentemente Franco Fochi:

« Quanto resti o resterà, dello sperimentalismo dialettale di questo secondo dopoguerra; quanto danno porti, quanto influisca più sulla lingua letteraria che su quella comune: è questione complessa, e, qui, anche un po' *a latere*. Semplice, invece, è la'nalisi di quanto e a quali condizioni " lo sperimentare " in sé sia legittimo e quindi fecondo.

Quasi mai, possiamo dire; perché quell'*evasione* che ne è la molla, quasi mai si è dimostrata in regola col resto, con lo stabilito, col dato dagli altri; i quali non sono, e non sono stati, e non potranno mai essere, neppure nella più desolante delle congiunture, un ammasso di ruderi o una " tabula rasa ". È facile e comodo ammantare di riflessi *sociali* un'invenzione nostra; ma è difficile mantenerla in quel legame, col passato e col presente, che proprio la società richiede per concederle il brevetto. Facile la narcisistica soddisfazione d'un capriccio; difficile il vero progresso. » (21)

Ora, la conclusione a questa nostra sommaria indagine sull'uso e sulla funzione della lingua nel cinema, non può essere completa ed esauriente. Siamo giunti in un periodo di grandi trasformazioni per cui il proporre delle previsioni può risultare molto approssimativo. Possiamo, questo sì, riconoscere che nel breve volger d'un ventennio qualcosa è cambiato, che la situazione della lingua parlata è notevolmente mutata. Se il cinema vi abbia concorso, alla pari degli altri mezzi di comunicazione di massa, è ancora presto per dire. Certo gli è che un effetto l'hanno avuto codesti mezzi, almeno nella diffusione degli italofoni.

---

(21) FRANCO FOCHI, *op. cit.*, pag. 348.

Il cinema ha trasferito nel suo « lessico » ciò che ha creduto adatto per esprimere certe concezioni della vita moderna, certi fermenti rinnovatori, certi fenomeni di costume, con l'intendimento di ricavare da una somma di esperienze plurime i connotati di questa nostra società; ma può darsi che nel far ciò sia caduto in grossi abbagli. Il cinema è però uno spettacolo preminentemente popolare, e come tale ha dovuto cogliere dalla realtà di tutti i giorni il suo buono ed il suo cattivo. Questo non vuol significare giustificazione alle esagerazioni ed alle cadute di gusto, tutt'altro: vuol indicare i limiti di una utilizzazione linguistica pertinente soltanto quei « valori verbali » capaci di trasformarsi in « valori visivi ». Però di quanto è avvenuto non si può dar colpa al cinema, perché esso ha fatto tutto il possibile per rispecchiare una situazione di fatto, magari talvolta creando grossi equivoci in merito all'uso di alcuni paradigmi (come nel caso dell'ormai avanzato abuso del *che* coniugato al presente).

L'esperienza comunque ha insegnato una cosa: che questa nostra società così multiforme ed instabile forse si prepara a recuperare valori caduti in desuatudine, o forse, accetta senza discutere, i miti dell'era contemporanea. Quindi anche il mito di una lingua aperta alle trasformazioni, una lingua — come afferma Rolan Barthes — che si lascia rubare dal mito persino certe sue prerogative. E poiché « la lingua, che è il linguaggio più frequentemente rubato dal mito, offre debole resistenza » non le rimane che contenere in sé « certe disposizioni mitiche, l'abbozzo di un complesso di segni destinati a manifestare l'intenzione che spinge ad usarla: è quella che si potrebbe chiamare l'*espressività della lingua* ... » (22).

Crediamo allora di dover concludere confermando che l'*espressività* di una lingua non dov'essere soltanto intenzionale, ma deve risultare dall'insieme degli usi che di essa lingua si può fare. Se poi questi usi verranno ad integrarsi, di volta in volta, nelle espressioni verbali e nelle comunicazioni fra individui, tanto meglio: vorrà dire che ad un certo livello almeno siamo in grado di intenderci e di manifestare il nostro pensiero. Il che è ciò che più conta, perché la lingua è uno strumento umano, e come tutti gli strumenti umani è fatta per essere adoperata e per testimoniare la nostra presenza nel mondo.

---

(22) ROLAND BARTHES: *Miti d'oggi*, Milano, Lerici, 1966, pagg. 224-25.

I festival dell'estate

Cannes: un mediocre ventennale

Ventesima edizione del Festival di Cannes, nato nel 1947 in concorrenza e sfida alla formula della mostra veneziana, e sopravvissuto ormai ai suoi anni migliori. La crisi ormai è uguale per tutti i festival, anche per quelli, come Cannes, che non si sono mai proposti obiettivi troppo ambiziosi. La maggiore e più evidente causa della decadenza non è tanto la moltiplicazione di manifestazioni abbastanza simili tra loro, quanto il fatto che il punto debole del cinema, dove si decide la scelta tra cultura e irretimento di massa, non è salvabile coi festival. Non si tratta più di saper distinguere fra bello e brutto, ma di sottrarre l'esercizio al racket di noleggiatori e distributori appoggiati da una ingente massa finanziaria. La prova evidente, a proposito di Cannes, è che dei film presentati qui l'anno scorso ne abbiamo visti poi in Italia due o tre, e quasi tutti di lingua inglese, come *Non tutti ce l'hanno* di Lester, *Il collezionista* di Wyler, e mi pare un altro. Nemmeno *Il negozio sul corso* premiato come migliore film straniero è arrivato allo spettatore.

Anche quest'anno il Festival di Cannes ha presentato la tradizionale mescolanza di arte e spettacolo, feste ed estetica, « Semaine de la critique » e Sophia Loren presidentessa della giuria, come succedeva una volta nei comitati di beneficenza; Sadoul e le « starlettes », Kirk Douglas e le ultime battute di Jean-Luc Godard. Si doveva cominciare con un film di notevole interesse, l'americano *The Man Called Adam* di Sammy Davis; invece il giovane autore ha ritirato la sua opera per cambiare completamente il montaggio, e l'onore della inaugurazione solenne di un festival celebrativo è andato ad un film fastoso e non senza pretese, *Popioly* (t.l.: Ceneri) di Andrzej Wajda, il famoso regista polacco, quarantenne, vecchia conoscenza dei festival di tutto il mondo, già premiato a Cannes con la « palma d'argento » per *Kanal* nel 1957.

Popioly (t.l.: Ceneri) di A. Wajda (Polonia).

Ceneri è stato proiettato nelle sale di Varsavia e di tutta la Polonia nell'ottobre scorso suscitando vive discussioni sul piano storico ed artistico. È lungo ben 6400 metri, oltre tre ore di proiezione. Wajda, considerato con lo scomparso Andrzej Munk il più grande regista polacco, ha corso volutamente il pericolo di fare un film monumentale, per riuscire in una vasta opera di carattere nazionale e di tono popolare, comprensibile all'estero e ad ogni livello

di cultura. Avverso ai film storici, ha fatto un film sulla storia, traendolo da un romanzo che è considerato un po' il « Guerra e pace » polacco. Si tratta del ponderoso *Popioly* di Stefan Zeromski, un libro (anzi, tre volumi) che ogni polacco ha certamente letto, una delle più grandi opere della letteratura di quel Paese. L'autore, insieme con Boleslaw Prus, è considerato il prosatore più illustre della Polonia. Era allo stesso tempo romanziere, autore drammatico e di novelle; e visse dal 1864 al 1925. La sua opera si ispira alle tradizioni realistiche del tempo, ma le supera in senso ideologico e per virtù artistica, per la coscienza prerivoluzionaria che gli permise di superare un vago riformismo giustizialista, e per l'abbandono dei processi rigidi del realismo in letteratura, facendo ricorso ad ampie digressioni liriche e frequenti squarci di narrazione soggettiva, colmi di simboli e di accentuazioni espressionistiche.

L'accusa che si potrebbe muovere a Wajda, prima di aver visto il film, è di aver scelto, con un testo storico, la « rivoluzione quieta », abbandonando i temi contemporanei, evitando la scelta tra epica rivoluzionaria e il nuovo cinema polacco, che non è solo quello di Munk, ma anche e soprattutto Kutz, Skolimowski, Konwicki. Egli sarebbe quindi l'annunciatore di un tempo di stabilizzazione, dopo « l'età d'oro » del periodo '56-'61. Il discorso però farebbe ingiustizia a Wajda, che non è mai stato un regista celebrativo, anzi, il contrario, e che si è sempre occupato, nei suoi film, dei problemi nazionali polacchi, facendo del cinema un mezzo per tradurli al mondo, come in *Ceneri e diamanti*, *Samson*, nello stesso malriuscito *Lotna*. « Mi sono vicini », disse una volta Wajda in una intervista, « i romanzi e le sceneggiature che cercano di mostrare la vita attraverso una concezione drammatica dell'eroe. Per me il film deve essere costruito in modo che la situazione sia spinta fino a svelare il suo intimo paradosso ».

Tacciato di romantico, anzi, accusato di romanticismo violento, addensato di simboli, troppo carico di significati e di turgori espressivi, Wajda sa benissimo che cosa si possa dire, oggi. Egli basa il suo discorso sul problema dell'eroismo, opponendosi ai film dove si vede la gioventù, canzone sul labbro, dare la vita per la patria. Egli ha cercato le ombre profonde dentro l'uomo, il giovane. « Se la gioventù non è stata ingannata, essa diventa eroica solo quando la vita lo esige da lei, quando appare la necessità di battersi. Ho cercato di persuadere lo spettatore che non bisogna battersi senza ragione, che non bisogna alzare la mano senza aver riflettuto se questo gesto ha un senso. Noi consideriamo il nostro lavoro come un certo genere di psicoterapia ».

Se il rapporto di A. Munk con l'eroe era ironico, quello confessato da Wajda è sentimentale. Tutto qui. Altri registi più giovani hanno scoperto l'antieroe, la coscienza dispersa e disorganizzata. Per Wajda gli eroi sono uomini che egli vorrebbe salvare, difendere, quelli che gli sono più vicini. Sono i compagni di lavoro per il miglioramento del mondo.

Wajda è arrivato a *Ceneri* dopo varie regie teatrali e televisive, un film minore, girato in Jugoslavia, un episodio di *L'amore a vent'anni*, dove ha impiegato lo stesso operatore, Jerzy Lipman, col quale già aveva girato *Kanal* e *Lotna*; le sue ultime esperienze sono del resto avvertibilissime nel film.

Il nostro regista ricorre frequentemente all'opera letteraria come fonte di racconto cinematografico, ed ha scelto *Ceneri* pensando che la sola letteratura valida è quella che tratta unicamente problemi specifici polacchi. In Polonia vi

sono alcune opere letterarie valide in questo senso, ma poco comprensibili all'estero, e tutte d'epoca romantica, come i libri di Wyspiaski, di Zeremski, ultimo forse di questa corrente, di fronte a scrittori più evoluti e aperti agli influssi europei, come Wladyslaw Raymont, Kazimiziers Brandys e Jerzy Andrzejewski, ma di scarso valore. Ai primi intesi e chiusi nei drammi etnici della nazione, Wajda ha sentito di poter meglio confidare gli scopi che egli si proponeva deliberatamente, facendo un film che stesse piuttosto lontano dalle esperienze formali e fini a se stesse.

Ceneri è un film di azione, ma anche di riflessione, aperta al ricordo, alla immagine dettata dal profondo; è un film che esalta il movimento, nel ricordo di Kurosawa, ed evita in conseguenza la bella immagine statica, cercando anzi di ripetere in modo vivo, e pieno di « giovinezza dinamica » il testo letterario. Ed è un film di giovani, eroi del film al quale portano, coi loro volti sconosciuti, la loro età reale, la loro « vera giovinezza ».

La vicenda oggetto del film si colloca nel 1798, all'indomani della spartizione tra Russia, Prussia ed Austria. La Polonia apparentemente è morta, non c'è più. È stata spazzata via dalla carta del mondo. Il primo personaggio che incontriamo è un giovane aristocratico polacco, il principe Gintult; egli, in viaggio di piacere in Italia, incontra su una strada piena di polvere dei soldati polacchi che combattono nelle file di Napoleone, i quali cantano: « La Polonia non è ancor perduta, finché noi viviamo ... ». Essi sperano che Napoleone libererà la loro Patria. Il film descrive poi i fratelli Rafal e Piotr Olbomski, la campagna d'Italia, le tragiche pagine della capitolazione di Mantova. La disperazione di Gintult sul futuro della Patria provoca lo sdegno di Piotr, già gravemente ammalato. Si sfidano a duello e Piotr muore prima ancora di avere puntato la rivoltella fulminato dalla tisi.

Il principe e Rafal partono, il secondo in qualità di segretario addetto a una strana opera sui viaggi di Gintult. Comincia qui l'amore tragico di Rafal per la sorella del principe, e la nuova amicizia con un ex compagno di studi, Krsysztof Cedro. Rafal e l'amico si arruolano sotto Napoleone, mentre Gintult si mette in disparte. I due giovani fanno esperienze terribili, e sono coinvolti in disastrose battaglie, Rafal nella micidiale carica di Saragozza, dove i francesi compiono nefandezze uguali a quelle di cui i polacchi sono stati vittime. Arriviamo così al 1806, quando Napoleone vince ad Austerlitz, e la Polonia comincia a credere che l'Imperatore la libererà. Viviamo questi anni densi di avvenimenti attraverso le speranze e il crollo dei nostri protagonisti, che hanno resistito ai loro sentimenti e ai loro dolori per continuare a lottare. Hanno visto uccidere e hanno dovuto uccidere. Gintult muore mentre vuole difendere una chiesa, a Sandomierz, contro gli ordini del generale polacco Sokolnicki, i destini di Rafal e di Cedro si allontanano e si incontrano, sullo sfondo della sconfitta napoleonica, della sua ritirata malinconica dalle nevi russe. È un mondo di rottami e di ceneri, dove sembrano aver più ragione le vittime, Gintult e lo stesso Rafal, divenuto cieco; quelli cioè che hanno cominciato a dubitare della guerra come mezzo per risolvere i problemi della patria, quelli che pazientemente hanno ricostruito le loro case distrutte, che sono morti per la pace, non per Napoleone.

È proprio il tema della guerra e della pace, il centro del film. Si stampa in due immagini, quella di Rafal che mattone su mattone rimette in piedi la

casa paterna, dimenticando guerre e campagne, e quella di Cedro a cavallo, che scorta l'Imperatore nelle gelide distese russe, non scorgendone, diversamente da noi, il volto severo, indifferente e freddo.

Con tutto questo, però, *Popioly* è un film di episodi e di particolari, ma è sostanzialmente mancato per quello che conta di più, la sua ragione di essere, e il suo linguaggio. Se infatti Wajda voleva restituire l'idea di nazione e far capire che la patria non può essere ricevuta in dono, alludendo alla Russia, il suo film non lo fa capire, tanto esso è assorbito dai complessi passaggi del romanzo. In mancanza di questo, occorrevano altri filtri culturali, per dare una modernità al racconto e sottrarlo al sapore di *Guerra e pace* a fumetti, o di *Via col vento* fatto in casa. Del resto, proprio Wajda ha commesso lo stesso errore nell'altro suo film *Lotna*. Qui evidentemente la fatica della riduzione, la ricerca di una chiave semplice e accettabile per coagulare un materiale tanto dispersivo (episodi si svolgono in Italia, in Polonia, in Spagna, in Bulgaria, in Russia), l'aver affidato la sceneggiatura al troppo celebre Aleksander Scibor-Rylski, specialista in film di respiro teatraleggiante, l'impaccio conseguente ai limiti di ogni grande produzione, con ingenti masse da dirigere e difficili problemi organizzativi, tutto questo ha portato Wajda a fare un nobile polpettone.

Andiamo meglio come direzione degli attori, però anche qui non si va oltre la suggestione esteriore di una recitazione nervosa, di stile moderno ma troppo conscia e snobistica, come ad esempio in Daniel Olbrychski e in Boguslaw Hancza. Si sentono le fratture tra contenuti tradizionali mantenuti intatti, e il tentativo di forzarli accogliendo suggerimenti locali e frammentari, abbondando in civetterie di vario tipo, caricando situazioni erotiche, scrivendo dei bei passi antologici sulla guerra dell'Ottocento, facendo dell'affresco storico e insieme cercando la narrazione soggettiva, pensando a Tolstoj e ad Ejženstein senza però dimenticare il *Tom Jones* di Richardson. C'è della confusione e forse scarso entusiasmo, in Wajda, nemico appunto di questo genere di film a cui lo hanno portato i tempi per lui un po' difficili, o il sistema associato di produzione al quale si è dovuto rivolgere per fare un film di questo impegno finanziario, durato due anni di lavorazione per le sole riprese.

Per lo spettatore occidentale, *Ceneri* è soprattutto un film « che parla male di Napoleone », e questo può anche fare piacere. Si rimprovera all'Imperatore di essere stato una faccia di marmo, bugiardo e cinico nello sfruttare i risentimenti e le aspirazioni per fare dell'Europa il suo personale macello. È molto curioso che un film così aspro e risentito verso la Francia sia stato scelto per la serata inaugurale.

La religieuse di J. Rivette (Francia).

La seconda doveva essere la giornata dello « scandalo », per via della proiezione di *La religieuse*, lungamente contrastata nei giorni precedenti e concessa all'ultimo momento per decisione di Andrè Malraux (ma solo nell'ambito del Festival). Il film di Jacques Rivette aveva sollevato fieri risentimenti, per quanto il tema delle vocazioni forzate sia ormai materia antica di polemica sociale. Ma il richiamarsi, oggi, dopo la pacificazione religiosa, all'autore dell'enciclopedia, Diderot, aveva un sapore di provocazione. Il romanzo stesso, nella sua ultima parte, diffondendosi su perversioni morali attribuite alla superiora di un convento (e con una evidenza ben lontana dalla classica misura manzo-

niana), è tutt'altro che una lettura tranquilla, anche se le accuse di pornografia oggi sono cadute nel vuoto.

Ma il film appare lontano dall'originale. Diderot, pur avendo cominciato per scherzo questo tentativo letterario, era riuscito tuttavia a proporre con forza il personaggio di una ragazza dell'alta borghesia, ma bastarda di nascita, inviata contro voglia in convento; fiaccata prima sul piano psicologico fino alla accettazione dei voti, poi terribilmente punita per la sua ostinazione alla libertà, e infine trasferita in un convento che è diretto con disordine da una suora ambigua, dove è soprattutto in pericolo la sua virtù, Susanna non solo è un credibile personaggio di innocente, ma raccoglie con forza il problema della vocazione monastica, che era di vivo interesse nella Francia del Seicento e del Settecento. Diderot le si è appassionato, tanto da finire per dare al libro l'aspetto e il tempo cronologico del diario, seguendone ora per ora la tremenda esperienza; anzi, facendola con lei, assorbendone la psicologia candida, forte e un po' ottusa, fino al crollo finale. Non scherzava, insomma, lo scrittore, né voleva fare opera licenziosa, e infatti il suo giudizio sugli altri personaggi è durissimo, egli è scrupoloso e in buona fede nel rappresentare i tormenti morali della superiora, fino alla morte spaventosa.

Uno scrupolo d'artista, s'intende; non dell'uomo che ignora una più vasta realtà spirituale, una realtà di vocazioni autentiche e di segreti sacrifici, e nutre la sua pagina d'acre irriverenza, o di morbose compiacenze, tradendo così il vero, il giusto e il bene.

Jacques Rivette, invece, ha voluto far propria quell'aria di scherzo con cui ebbe inizio questa prova letteraria, che effettivamente fu, in esordio, una allegra mistificazione ai danni di un nobile amico di Diderot e del Grimm, il Barone di Lonchamp. E probabilmente ha tenuto presente la lettera dello scrittore francese quando, inviando il manoscritto al Meister, scriveva: « Non credo che sia mai stata scritta una così spaventevole satira contro i conventi ... ».

Il giovane regista di *Paris nous appartient*, l'intellettuale dei « Cahiers du cinéma », ha preso in mano il libro di Diderot come un fossile da riesumare ma senza prenderne troppo sul serio le vicende, tanto esse appaiono fuori tempo, superate. Colloca agli inizi i documenti, un po' come Dreyer ne *Il vampiro*, poi si mette a riassumere, e riassumendo sdrammatizza, alleggerisce, cita e non racconta, si perde nel guardare recitare Susanna (Anna Karina), anziché vedere la vicenda con i suoi occhi e sentirla con le sue parole. E mentre così sfoglia superficialmente, pensa, è evidentissimo, un po' al Kawalerowicz di *Madre Giovanna degli Angeli*, un po' allo Zinnemann di *Storia di una monaca*, un po' al Bresson del *Processo di Giovanna d'Arco*. A un certo punto, e cioè nel momento più scabroso e cupo, tortuoso, del romanzo, quando l'innocenza totale da « Santa Susanna » si scontra con la malizia più fonda e dannata, e l'adesione del romanziere al suo personaggio è piena, lineare, senza riserva, Jacques Rivette altera la pagina, e traduce in chiave comica i personaggi e l'ambiente del convento di Arpajon, volgendo in scherzo libertino la polemica contro la clausura. E in un tono simile, fra colorate immagini di damerini settecenteschi, fa morire Susanna suicida, anche per liberarsi di un peso, senza capir quale inversione questa morte rappresenti verso la monaca per forza e verso Diderot.

Lo scandalo così non trova materia sufficiente; oppure, la trova nella malizia subentrata alla polemica. *La religieuse* è il piacere maligno e intellettua-

listico di una rievocazione volutamente privata di ogni gravità, e del senso stesso del peccato, sofisticata e irridente, dove Anna Karina può interpretare un personaggio di suora, fra il drammatico e il sensuale, un po' alla *Angelica*. Si è pensato alla cassetta, in altre parole. E il film, in definitiva, risulta una povera cosa frivolmente cattiva.

Es di U. Schamoni (Germania occ.).

Di scarsa originalità il film della Germania Federale, *Es*, diretto da Ulrich Schamoni, e da lui stesso sceneggiato. *Es* è la minaccia che pende su una coppia non sposata, e che non ha previsto né ammette la nascita di un figlio. I due giovani, Manfred ed Hilke, si vogliono bene ma non vogliono rinunciare alle loro rispettive professioni; lui è un piccolo agente immobiliare, lei è disegnatrice industriale. Il problema che si pone ad essi risulta grave e apparentemente senza uscita, ed Hilke lo risolve a modo suo, senza farne parola a Manfred, interrompendo la maternità; ma una cappa di silenzio e di imbarazzo pesa sui due dopo la grave decisione. Il regista dice di non aver inteso prendere posizione pro o contro l'aborto, ma semplicemente di aver voluto esporre un problema. In realtà, il film è decisamente per la vita e proclama tutti gli argomenti possibili contro l'aborto, oltre a farci sapere che in Germania i medici si rifiutano in genere di prestarsi a questo « tradimento » della professione.

Però Schamoni canta anche i motivi dell'amore libero e irresponsabile, il vivere alla giornata, la vita a due strappata alle tristezze di matrimoni borghesi (indicativa in questo senso una lunga sequenza di vedove al cimitero, in colloquio coi mariti), l'amare ed essere felici senza dover pagare « un attimo » con il pesante condizionamento della vita della donna, appena giunta nella pienezza della vita. Il film, oltre che confuso e pesante, è girato senza estro, reso greve da un ostinato montaggio parallelo (quello che fa lui, quello che fa lei), e da una serie incredibile di iterazioni.

Ulrich Schamoni ha presente il Godard di *La femme mariée* (questa infatti è una specie di « femme non mariée »), i registi brasiliani come Glauber Rocha e i loro esercizi di formalismo romantico, ma ciò che voleva dire poteva risolverlo in quindici minuti. Infatti, affrontando un tema di evidente importanza morale e sociale al tempo stesso, era importante soprattutto spiegare le ragioni psicologiche e la consistenza dell'inquietante fenomeno, più che di esporne un caso isolato e poco rappresentativo. La pesantezza del film a tesi è un grosso limite per questo regista che, dopo una breve attività di romanziere (un suo libro, diventato un *best-seller*, ha per titolo: « Tuo figlio ti manda tanti saluti »), si è dedicato soprattutto alla televisione, accettandone gli ottimismi e un certo piglio paternalista. I problemi del « vivere insieme » si ritorcono sui singoli uomini, non mettendo in questione la società entro cui essi sorgono e acquistano evidenza. È da segnalare la nervosa interpretazione della bella Sabine Sinjen, oltre a quelle di Bruno Dietrich e di Harry Gilmann. E la bravura dell'operatore Gerard Vantemberg.

L'Inghilterra l'anno scorso oltre al brillante *The Knack* presentò a Cannes *Ipcress*, un film che faceva maliziosamente il verso a James Bond presentando un agente di tipo impiegatizio, dotato di virtù culinarie e di una scarsissima concentrazione nel lavoro. Un Bond passivo, con licenza di soffrire

Modesty Blaise (Modesty Blaise, la bellissima che uccide) di J. Losey (G.B.).

più che uccidere. Quest'anno c'è *Modesty Blaise*, con regia di Joseph Losey, protagonista Monica Vitti. Del suo film, Losey ha detto: « È un racconto di fate poliziesco dove la commedia è sempre presente ». E l'attore Dirk Bogarde, l'indimenticato protagonista de *Il servo*, ha aggiunto: « È un fuoco d'artificio, una commedia assurda che volge alla follia. Losey ha saputo combinare l'ironia e la fantasia con l'avventura e il suspense più appassionanti ». Per il produttore Joseph Janni, poi, si tratta di una commedia molto sexy e molto moderna, leggermente colorata di pop art. Come vedete si viaggia tra le grandi frasi, tra l'uno e l'altro fumetto. Ed è giusto, per un film che esalta il fumetto a livelli astrofisici, tanto da ricorrere ad un regista inquietante e ambiguo come Losey, il regista di *Per il re e per la patria*, di *The Big Night*, di *Eva* e de *Il ragazzo dai capelli verdi*, l'uomo messo nella lista nera dalla commissione per le attività antiamericane nel 1955.

Modesty Blaise è il James Bond donna, ma è soprattutto, si è detto in giro, la esaltazione della libertà femminile, anzi, della libertà in assoluto. Le strampalate avventure si svolgono nel segno appunto della favola, e la protagonista è la fata o la strega moderna che viaggia sulla scopa, anche se fornita di strumenti più complessi, e più mescolata al mondo, meno intatta e più donna. La presenza della principessa Margaret, alla prima proiezione del pomeriggio, assieme al marito Lord Snowdon, avrebbe potuto sottolineare garbatamente questa linea di forza, che è una piccola rivoluzione permanente nel rapporto tra i sessi in Inghilterra. *Modesty Blaise* non è Barbarella, meno fatale della concorrente francese è una donna tremendamente moderna ed attiva, affascinante ma priva di scrupoli e dotata soprattutto di intelligenza e di una incredibile rapidità di riflessi. Essa sbuca fuori, lo saprete senza dubbio, dalle celebri « strisce » di Peter O'Donnel, pubblicate per la prima volta nel 1962 da un grande quotidiano di Londra e poi diffuse, grazie alle « comic strips » e ad un romanzo, in ben quindici Paesi.

Il film di Losey deriva appunto dal romanzo tratto dalla pubblicazione dell'« Evening Standard » e sceneggiato da Evan Jones. È una delle tante avventure di Modesty Blaise, raccontata con malizia particolare, tanto da far pensare che Losey abbia preso di mira il mito Bond volendo distruggerlo con questa variazione comica e favolosa. All'inizio del film (a colori, e grande schermo, durata un'ora e cinquanta minuti) Modesty, nonostante il suo passato burrascoso è invitata dal governo britannico a sorvegliare la spedizione di un gruzzolo in diamanti spedito dal governo di Sua Maestà allo sceicco Shaik Abu Thais in cambio di una concessione di petrolio.

Detto fatto. Modesty, che opera in tandem con Willie, accetta l'incarico, ma è attesa da mille tranelli e pericoli posti sul suo cammino soprattutto da Gabriel, un truffatore e criminale internazionale. Inoltre il servizio segreto sospetta che Modesty Blaise voglia arraffare i diamanti per suo conto. La faccenda si fa sempre più convulsa, precipitando in un finale ad altissima tensione, quando Sheik, avvertito da un piccione in plastica, corre alla testa delle sue truppe e annienta la gang che ha imprigionato Modesty e Willie.

Come tutti i film attesi, anche questo ha notevolmente deluso; in parte per il suo eccesso di estrosità e di intellettualismo, poi per la confusione, l'affollamento di fatti, ambienti, abiti stravaganti, il tutto montato a scatto, per trasporre il fumetto e la sua tecnica. Monica Vitti simpatica, maliziosa, sofisticata,

ha personalità ma tende a strafare e spesso rallenta il ritmo. Ma è soprattutto Losey che non ha imbroccato il film, solo alla fine, nell'episodio dei mori all'assalto e nel finale trovando il tono giusto per un fumetto ironico e paradossale, dalle volute e clamorose incongruenze. Così il risultato, senza essere pessimo, è per lo meno discutibile, e il piccolo successo si affida soprattutto ad un dialogo spiritoso, tipo *Hellzapoppin*. La noia, in verità, è stata la nemica sottile di un film che voleva soprattutto essere divertente oltre che intelligente.

Rascoala di M. Muresan (Romania).

Quello presentato dalla Romania ricorda i film che deliziarono i festival del dopoguerra e che ormai non si dovrebbero più fare, tanto appaiono schematici, elementari e discutibili esteticamente. Ci fu un periodo in cui le cinematografie orientali, obbedendo all'estetica realista, ispirandosi ad Ejženstein e a Pudovkin, si diedero a scoprire le ragioni della propria « rivoluzione » anche se una vera rivolta non l'hanno avuta, cercandola in piccoli episodi di lotta sociale e nella letteratura. Così la propria storia nazionale veniva ad inserirsi spontaneamente nei moduli di quella sovietica, attraverso un'affinità di situazione e di lotta. Il comunismo è anticipato come protesta contadina, che si urta al capitalismo agrario ostinato nel rifiutare la terra ai braccianti. La rivolta è anzitutto offesa, dolore, delusione di singoli, poi cresce come un canto, bolle e si gonfia come un oceano, e travolge gli argini opposti dal padronato.

È tutto vecchio e risaputo: le belle immagini, orizzonti, nevi, panoramiche circolari sulle distese di betulle, e l'umanità divisa in campi nettamente separati fra i quali emerge, protagonista infelice, l'uomo che rappresenta gli sfruttati, l'eroe massa, appunto, contrapposto al borghese illuminato che alla fine precipita nella logica ferrea di classe. Tutte queste cose le conosciamo, e ce le ha ripetute in Italia De Santis, non servono più, anche perché la storia dei Paesi centroeuropei è più complessa e significativa, non si è arrivati alla seconda guerra mondiale solo con i problemi della lotta agraria, sono occorsi altri miti e avventure, con profonde contraddizioni e vasti drammi. Il film, di Mircea Muresan, tratto dal romanzo « La rivolta » di Liviu Rebreanu, tradotto in Italia dell'editore Carabba, Roma 1964), si intitola *Rascoala* (t.l.: Inverno in fiamme), ed è ambientato nella Romania verso il 1907. Siamo nelle terre del nobile terriero Miron Juga. Qui contadini innocenti vengono malmenati e uccisi, mentre nelle sale della villa padronale si intrecciano discorsi capitalisti e amori corrotti. Nadina, nuora di Miron Juga, non vuole cedere ai contadini il suo patrimonio dotale, cede invece ad un nuovo amante. Imbelle appare il liberalismo verboso dell'avvocato Baloleanu. Infatti la situazione precipita e nella zona di Amara, dominata dal vecchio proprietario, la lotta infuria. Il caporivolta Petre paga con la vita la sua fame di terra, l'avvocato dirige la repressione sanguinosa, e Nadina fa una brutta fine. Vendetta eroica, ed erotismo rivoluzionario insieme.

Il film ha il difetto, comune a questi pamphlets storico-sociali, di dover enucleare in episodi truculenti la lenta evoluzione degli spiriti e delle situazioni, costituendo così una letteratura effettistica e violenta; del resto l'autore guardava al realismo francese, a Zola (« Travail », « Germinal », « La terre ») e aveva ragione, poiché il verismo zoliano era all'avanguardia mentre egli scriveva, cioè fra le due guerre mondiali. Ma oggi questo terreno è scontato, frantumato da altre esperienze. Basta ricordare il film rumeno presentato l'anno

scorso a Cannes, *La foresta degli impiccati*, tanto più inquieto e moderno di umori.

Campanadas de medianoche di O. Welles (Spagna).

Non è il caso di ricordare chi sia Orson Welles, uno dei registi americani più geniali e irregolari, e uno degli attori più imponenti e personali. Welles è il giornalista televisivo che spaventò l'America annunciando l'arrivo dei marziani, Welles è il regista che sorprese tutti, nei primi anni di attività, con alcuni film inquietanti e anticipatori, come *Citizen Kane* e *The Magnificent Ambersons*. *The Stranger* e *The Lady from Shanghai* presentarono, nel primo dopoguerra, un uomo ancora di genio ma un po' affievolito, chiuso in una sua personale, selvaggia cupezza e barbarie.

Welles cominciò allora a dedicarsi a Shakespeare, appropriandosi lo spirito del male dei personaggi negativi e la loro grandezza corrucciata. Ecco *Macbeth*, *Otello*. Ultimamente *Il processo* (1962) è però venuto a ricordarci che Orson Welles è ancora giovane, non è spento né ridotto a sole parti di attore fortemente caratterizzato (*Moby Dick*, *Rogopag*, ecc.).

Campanadas de medianoche ha il sapore di quel periodo di entusiasmi, quando il giovane attore regista (a esempio in « I cinque re »), mescolava vari testi del grande poeta inglese per comporli in una singolare e arbitraria « cavalcata », una specie di personalissimo « digest » di gusto americano. È vero infatti che Welles fece anche questo: da editore poco più che ventenne, anticipò i « livres de poche » pubblicando appunto in « digest » le opere scespiriane.

Orson Welles si è immedesimato nei tragici eroi di Shakespeare. Gli chiedono: è vero che hai tre figlie? e lui, dicono i suoi rapsodi, risponde con naturalezza: « Sì, come re Lear ».

Ora l'affascinante e barbarico depositario del male, come fu chiamato, lascia la tragedia e passa ad un personaggio più sfaccettato e complesso, dai risvolti comici bizzarri, e anche tristi, Falstaff. Ha lavorato, dicono, diciassette anni a questo progetto. È una contaminazione a largo raggio, dove entrano episodi e dialoghi soprattutto dell'*Enrico IV*, del *Riccardo II* e delle *Allegre comari di Windsor*. I produttori sono spagnoli (oltre a Harry Saltzman) ed hanno permesso al famoso regista di dar fondo alle fantasie più coltivate e intime, in totale libertà espressiva.

Girato in Spagna, tra le storiche quinte della Catalogna, nel cupo castello medioevale che incombe sul villaggio minerario di Cardona, negli splendidi interni del santuario di Sora, nelle viuzze strette e sulle pietre millenarie di Calatanazor, in una piccola caserma di Guipuzcoa, fra le muraglie di Avila e la puerta de San Vincente, e infine nella « maison de campagne » di Madrid e in certi remoti dintorni di Colemar Viejo, il film (sceneggiato dal regista stesso) racconta con truculenza e forza ironica la insolita amicizia che unisce il vagabondo Falstaff e il principe di Galles, futuro re Enrico V. In Inghilterra regna Enrico IV, ex lord Bolingbroke, appoggiato dal conte di Northumberland. Sul conto di Enrico IV si diffondono delle cattive voci, è accusato di aver preso parte attiva alla fine di Riccardo II. Il paese si divide in due fazioni, ma, mentre il figlio di Northumberland, Hotspur, si batte alla testa dei ribelli, il principe di Galles frequenta le taverne più malfamate con la pessima compagnia di Falstaff, un buffone e beone ormai vecchio, ma ancora forte nelle dissolutezze e nei motti di spirito.

Falstaff, oltretutto, è un cattivo guerriero, c'è un cuore di coniglio dentro l'immensa armatura che lo impaccia. Ma la sua bestialità è tanta che, una volta che il principe di Galles ne ha fatta una di buona uccidendo in battaglia Hotspur, se ne attribuisce il merito davanti al re, disgustandolo definitivamente nei riguardi del figlio. E questi continua così a perdere ambizione e tempo nei bassifondi di Londra, nella pessima e affezionata compagnia di Falstaff, mentre suo fratello, alle prese con il conte di Northumberland, riesce a far trionfare la causa del monarca in carica.

Il re, però, ormai è malato, e vuole accanto a sé il principe di Galles. In un amaro e bellissimo colloquio, di fronte alla morte, gli concede una corona ancora macchiata di compromessi e di sangue, ancora minacciata e da difendere, perché la porti con virtù di re. Divenuto Enrico V, infatti, l'ex compagno di baldorie si rifiuta di ricevere a corte Falstaff, limitandosi a dargli un vitalizio. Solo se Enrico V, degradandosi, tornerà alle bassezze di un tempo, avrà per guida Falstaff.

Il vecchio e gonfio buffone, che aveva fatto tanti calcoli sulla fortuna del suo amico, deluso e demoralizzato, ne muore. Ma le ultime frasi che accompagnano il film esaltano polemicamente e con ironia sospetta le « virtù » del nuovo depositario della corona, che continuò poi solo a coltivare amicizie utili e non si permise più azioni non calcolate preventivamente. La ragion di stato disumanizzante.

A me questo terzo film scespiriano di Welles piace forse meno del *Macbeth*, ma più di *Otello*. È un film autobiografico, dettato con grande forza istintiva e truce, ma anche singolarmente ironico e umano, con un voluto e gustoso pastiche tra epica e grottesco (quella magnifica battaglia di Shrewsbury, grigia, violenta e impastata di terra, che riporta un favoloso evo della storia, le epiche inquadrature caricate, forti e plebee, estremizzate dall'accelerazione, e ogni tanto quel tondo, immenso guerriero non combattente che si nasconde negli angoli delle inquadrature); richiama in noi le « Allegre comari di Windsor », nello spirito, e non per le citazioni esplicite. Welles ha diviso il film, largamente modellato sull'« Enrico IV », in due mondi, quello pubblico e quello privato. Il primo, severo, accademico (la recitazione di John Gielgud, solenne e teatrale), ufficiale; il secondo chiassoso, sanguigno, ma tuttavia massiccio, con una sua forza realistica e quasi epica, capace di smontare lo stesso Shakespeare.

La contrapposizione tra pubblico e privato è un vecchio motivo di Welles, fino dai tempi di *Citizen Kane*, ma egli è riuscito a riprenderlo con forza, caratterizzando bene il suo personaggio. Che si espone nei suoi difetti e nei suoi motivi umanissimi, sostituendo la propria bara a quella di Enrico IV; « vittima » della corona, a suo modo.

Accusato spesso di subordinare Shakespeare ai suoi umori, questa volta Orson Welles ne ha cucito con ampiezza esemplare le cadenze verbali, dando al suo digest una unità teatrale innegabile (un po' nel ricordo di Olivier, specialmente del *Riccardo III*). Al verso martellante, spesso bellissimo, talvolta implacabile di Shakespeare ha opposto con violenza e continuità altrettanto ostinata visi, figure, « montagne umane », chiamando attorno a sé, dal basso o dall'alto, ma sempre con grande concretezza e rilevanza fisica, gli angoli di un palcoscenico familiare, i quali attraverso lo schermo si compongono come un

mondo corrusco e regale dove Welles ha trovato la propria collocazione e tanta consapevolezza da potersi guardare con ferma ironia.

Una divertente caratterizzazione è quella di Walter Chiari, che vediamo assieme a Marina Vlady, a Jeanne Moreau, alla sempre impagabile Margaret Rutherford.

Alfie (Alfie) di L. Gilbert (G.B.).

Michael Caine, l'agente investigativo nel film di S.J. Furie *Ipcress*, torna a noi nei panni di un Casanova inglese (si è levato gli occhiali), seduttore tranquillo, nel film *Alfie* del regista ed ex commediografo Lewis Gilbert. Alfie non è cattivo, ma è un insaziato amante di emozioni, cerca appassionatamente nelle donne, nella conquista dei cuori il modo per non cadere in solitudine. Tuttavia Siddie, Gilda, Annie, che gli si sono arrese per una volta cedendo al suo « knack », poi ci ripensano, e dirigono altrove la loro vita. Gilda si sposa con un conducente di autobus, Lili torna dal marito, Annie, la autostoppista (Jane Asher) lo pianta dopo una rissa, perfino la ricca e affettuosa Ruby (Shelley Winters) gli preferisce un chitarrista yeyè, dai capelli zazzeruti e ricciolini, più giovane di lui.

Alfie è un « cockney » dalla lingua sciolta, un esponente trentenne della periferia londinese, che Lewis Gilbert ha tratto da una commedia di Bill Naughton che ha avuto un grande successo a Londra, con la collaborazione di Bill Naughton per la sceneggiatura e i dialoghi. La garbata interpretazione da parte di un numero imponente di ottime attrici, fra cui Millicent Martin e Shirley Ann Field, ne fanno un film nitido, nei suoi significati e nei suoi limiti. Che sono soprattutto nella vecchiaia della struttura, nell'impianto teatrale, nella convenzionalità del linguaggio. Con tutto questo, però, *Alfie* è un film amaro. Pensate in Italia, a *Il seduttore* dove Alberto Sordi rappresentò un tipo italiano, mammista, irresponsabile, egoista, inconsapevole della malvagità profonda del suo personaggio, delle conseguenze antisociali del suo agire. Eppure, anche il « seduttore » era un film comico. Qui è mutato l'ambiente, il personaggio è celibe, stilizzato, intraprendente, ma la sostanza delle cose è la stessa. Alfie è un cinico, la sua filosofia è senza illusioni. La sua maggiore virtù è la sincerità. Anche nei momenti più scabrosi, quando la mostruosità del suo comportamento ce lo rende scostante, egli parla con gli spettatori, si racconta, imperturbabilmente. Ma questa corazza cinica, questa coltre di insensibilità si smaglia all'incontro della paternità. Già una prima volta, pur avendo abbandonata a se stessa Gilda divenuta madre, ha mostrato i sintomi di un cambiamento. Ma, quando, dopo una penosa avventura con una povera donna, moglie di un conoscente degente in clinica, deve subire e far subire alla donna le conseguenze del fatto, rendendosi complice dell'interruzione di maternità, Alfie entra in crisi. Una crisi violenta, incoraggiata anche dal naufragio delle altre sue relazioni, dalla privazione di ogni conforto sentimentale.

La parte più viva del film è la prima, quando il Casanova '66 sottolinea i suoi sbrigativi successi d'amore con una specie di saggio amaro sul comportamento femminile. È una precettistica spregiudicata e acre, che ha negli episodi singoli una secca ed efficace esemplificazione visiva. Abilmente il regista calca la mano sugli a-parte del protagonista, in costante colloquio col pubblico variandone i modi, facendone quasi un personaggio a sé, e introducendo gli spettatori nell'azione. Più pensante invece la descrizione del rimorso e della « peni-

tenza » con la vittoria dei buoni sentimenti e la sconfitta del seduttore. Il film è realizzato in un tradizionale technicolor, per le immagini di Otto Heller.

Der Junge Törless di V. Schlöndorff (Germania occ.).

È un merito innegabile del Festival di Cannes, fra tanti limiti e concessioni al cinema facile, quello di scoprire per primo i fermenti del cinema dei giovani dovunque essi diano segno di vita. Oggi nella Germania Federale si va costituendo un gruppo abbastanza nutrito che, se non ancora depositario di una estetica autonoma (il che non è sempre la cosa più importante), ha però qualche cosa da esprimere in rottura con i clichés d'ufficio. Va in cerca di contenuti una volta proibiti, e cerca nuove forme per esprimersi, uscendo dalla *impasse* del cinema tedesco. Affronta la congiura del silenzio facendo dei film a basso costo, in modo da sottrarsi ai grandi capitali e relativi condizionamenti, e si dà ai grossi contenuti. Si è già visto il caso di *Es*; il film di Schamoni è pieno di difetti, ma ne emerge una Germania arida, vuota, che riacquista qualche coscienza attraverso il contatto con il proprio male. Schamoni utilizza largamente le tecniche del cinéma-verité per rendere la psicologia dei giovani di oggi immediatamente, senza il filtro del regista. Ora, il ventisettenne Volker Schloendorff rivela una maturità molto maggiore, pur essendo anch'egli al suo primo film. Ha fatto le sue esperienze di assistente e collaboratore con i giovani dei « Cahiers du cinéma », Malle (*Zazie dans le métro*, *Vie privée*, *Feu follet*, *Viva Maria*), Resnais (*L'année dernière à Marienbad*) e Melville *Léon Morin prêtre* e *Le doulos*). Il suo film tuttavia ricorda soprattutto Truffaut, il Truffaut dei *Quattrocento colpi*, anche se la materia è molto diversa. Schloendorff si pone il problema della Germania della carica di male di cui essa si è rivelata capace. Il primo romanzo di Robert Musil, *Der Junge Törless*, del 1910 (al quale si era interessato anche Luchino Visconti, battuto sul palo dal più rapido concorrente), aveva il merito agli occhi del giovane e coraggioso regista di rappresentare un tentativo di analisi preventiva del demone tedesco, in certo modo prefigurando i tempi, fornendo in anticipo delle vere spiegazioni (non degli alibi). Nel romanzo di Musil, ambientato in un collegio per ricchi della campagna austriaca, la riflessione è portata su fatti che, pur nella loro gravità, potrebbero appartenere alla fenomenologia giovanile, o alle deviazioni psicologiche della vita di gruppo. Ma proprio per questo sono rivelatori, quando siano considerati minutamente, attraverso le analisi dettagliate, in cui Musil è maestro, e sottile, dei sentimenti e delle sensazioni complicate.

Il giovane Törless, giunto fresco fresco nel collegio, vi scopre una società che si è plasmata sul modello di quella esterna, assumendone i valori e degenerandone le difese. Un ragazzo, Basini, per aver rubato una piccola cifra, viene esageratamente disprezzato e punito, costretto a porsi alla mercè di due compagni torbidi e sadici se vuole garantito il silenzio sulla « colpa ». Törless, pur condannando dentro di sé ciò che avviene sotto i suoi occhi, non riesce a fare un gesto. L'anima umana gli sembra misteriosa come i « numeri immaginari » del professore di matematica, non riesce a scoprire che cosa possa portare uno a rendersi completamente succube di altri uomini, fino a che punto si possa dare e accettare l'umiliazione, come possano alternarsi il bene e il male nella stessa anima. Questa sua curiosità un po' morbida e fin troppo affascinata dalla violenza lo lega con una complicità strana ai due sadici; in un certo senso anch'egli sottopone a prova la resistenza umana di Basini, vuol vedere fin dove la

vittima porti il suo limite, il proprio abisso, la accettazione passiva della violenza.

In tutto questo c'è un indiretto richiamo alle sevizie naziste; dove queste depravazioni erano portate su larga scala, ma erano dello stesso ordine. Operazioni sull'uomo, cavia obbligata a servire le degenerazioni morbose. Il film, riflette nitidamente il libro anche se il segno è più asciutto e veloce, semplice quasi, privo perciò di quello che in Musil è una prosa semplice e insieme difficile, tesa alla scoperta delle pieghe più arcane dell'animo, tutta arrovellata nella sua scoperta. Schloendorff non ha messo l'accento sulla esperienza in sé, o su Basini, che rappresenta il male come passività sadica o meno, ma su Törless, l'intellettuale distaccato che si fa coinvolgere e rendere complice per l'incapacità di un intervento tempestivo, o per il suo stesso sadismo più filtrato e di testa. Forse al regista questo punto è riuscito chiaro fino ad un certo punto; la parabola emerge dalle parole, più che dal personaggio, ed è rivolta agli altri, non allo stesso Törless. Anzi, si ha l'impressione che tutta questa esperienza sia stata una specie di corso accelerato di maturità per Törless, e non una preziosa scoperta del proprio subcosciente, dove è emerso un mondo di sensazioni e di istinti paurosi.

Tuttavia le parole che egli dice alla fine sono profonde e vere. Quello che da lontano sembra enorme e misterioso, da vicino è estremamente concreto e naturale. Quando si partecipa a una azione non ci si rende conto della sua assurdità; la consapevolezza, la vergogna succedono dopo, quando tutto è finito. È un discorso contro tutti gli irrazionalismi, e quindi è valido anche oggi, di fronte a chi evade le spiegazioni e a chi condanna senza aver meditato sulla natura umana. Non mi pare che il film voglia fornire un alibi postumo alla Germania: sarebbe in contrasto con la sua linea, forse un po' semplice ma coerente e pura. Stilisticamente, il film ha scelto la linearità, ripulendo un po' l'originale e concedendosi (appunto nel ricordo di Truffaut) una lunga suggestiva corsa purificatrice del protagonista sotto il cielo austroungarico. Sono le prime dichiarazioni indirette di autonomia e di nuova coscienza. Anche la scelta degli attori, tutti volti nuovi (meno Barbara Steele, in una parte poco importante), e la loro quasi improvvisata interpretazione dei ruoli testimoniano di una svolta promettente del cinema tedesco.

Un homme et une femme (Un uomo, una donna) di C. Lelouch (Francia).

Dalla Francia: *Un homme et une femme* di un regista al suo secondo film, Claude Lelouch. Ormai fare i critici ci invecchia ed umilia. Stiamo giudicando i nostri figli. Speriamo di capirli bene e di non farci chiamare bisnonni. Lelouch ha ventotto anni e lo dicono già celebre (l'altro suo film dal titolo *Une fille et des fusil*, è stato però un famoso fallimento). È un regista disinvolto e à la page, adopera il cinema anzitutto come tecnica, come mezzo per esprimere una prosetta stravagante, talora azzeccando toni e fantasie, altre volte cadendo nello snobistico e nel banale; e questo succede più spesso. Prendete il soggetto del film come un racconto di « Annabella », scritto con carezzevole melassa. Sui gradini di una scuola materna si incontrano due vedovi, un lui corridore automobilistico, una lei segretaria di produzione. Vedovo lui, vedova lei, con un bimbo lui, con una bimba lei. Il racconto è tutto giocato sulla simpatia via via crescente, attraverso un meditato ricorso alla tecnica del viraggio, e all'inframettenza fra vita reale e fantasia. La realtà è azzurrina, grigia, gialla,

verde, arancione, blu notte, le fantasie, i ricordi sono invece in un bel technicolor. Ogni tanto si canta, si sogna. Lei (una bravissima Anouk Aimée), si scioglie poco a poco a questo flirt in kodacolor (tanto più che in mezzo c'è anche un pericoloso Rallye di Montecarlo) a un certo punto ha un ripensamentino secondo noi un po' tardivo, e infine si piega alla ineluttabile felicità.

Lelouch è incantevole nei rarefatti paesaggi ripresi in movimento, tramonti visti fra gli alberi da un'auto in corsa, carrellate lente a Deauville durante una gita in vaporetto, e così via. È molto bravo nel riempire sempre la scena con una trovata tecnica, talvolta gli basta una faccia in primo piano seminascosta e rinnovellata da un tergicristallo in una giornata di pioggia; trasforma una colazione in un pezzo gustoso di cinéma-verité (la cosa migliore del film); sa fare la inquadratura tipo *Deserto rosso* (nebbia, in piano medio vestiti con tante tinte unite, vediamo una donna che tiene per mano un bimbo, e gli racconta la favola); sa descrivere, con pessimo gusto, un amplesso alla Godard, in arancione. Ma il film è privo di fondo e di autenticità, e consiste solo nella sua tecnica dilettantesca.

Zdrastvuoi eto ia (t.l.: Buongiorno, sono io) di F. Dovlatian (R.S.S.S.).

Perfino, è incredibile, nel film russo *Zdrastvuoi eto ia* (t.l.: Buongiorno, sono io) è arrivata la moda del nudo femminile. Del resto, c'è da aspettarselo da una corrente giovanile che vuol aggiornarsi esteriormente e « senza rottura », ricopiando le forme occidentali e negando il profondo smarrimento denunciato da Kutziev in *Ho vent'anni* (oltre che da tutta una letteratura). *Buongiorno, sono io* è un prodotto moderato della centralizzazione burocratica, realizzato in Armenia e diretto dal trentenne Frounze Dovlatian. Era molto più lungo, ora sono soltanto due ore e tre minuti.

Detto in breve, si tratta di un giovane scienziato nucleare, Artiom, che, persa la moglie e isolatosi coi suoi studi in un laboratorio d'alta montagna, quando ritorna a valle si accorge che la moglie può essere sostituita da una ragazza dei vecchi tempi, e anche l'amico fisico, morto di malattia, può essere un buon ricordo. Ma morti, mogli, ricordi, guerra, passato, tutto è da perdere e conservare senza smuovere e frugare troppo, importante è la vita, la continuità, progresso senza rotture; basta dire « non te ne andare » alla giovane Tania (che è venuta a cercare, chissà perché, il nostro protagonista) e Tania resta. Basta tornare al passato col sentimento, e non ci sono problemi gravi da discutere. Nel finale c'è anche un accenno spiritualistico, una vecchia chiesa tra i monti, dei canti, una croce, c'è un sospetto d'anima, che gli amici andati recentemente in Russia mi dicono cominci a far capolino in parecchi film. A noi il sospetto d'anima fa piacere, naturalmente, ma purché sia autentico e non serva da copertura di comodo, come un po' in questo caso. Ormai tutti dicono di voler tornare all'uomo, purtroppo però la stessa cosa è detta con intendimenti molti distanti.

In conclusione, *Buongiorno, sono io*, è un film di impianto ottimistico, ma si fonda sul desiderio di non ricordare *Le stagioni del nostro amore*. Il passato, è detto, è troppo pesante. È incredibile che queste parole siano dette in un film russo, e c'è da riflettervi sopra; sul piano espressivo e del linguaggio, il film ha un impianto naturalistico del tutto tradizionale, con il quale potrebbe benissimo fare un discorso diverso, esaltando il partito, il piano quinquennale o altre cose. Vi è se non altro una rinuncia alle forzature ideologiche, ma è il

soggetto già concepito come allegoria. Una lunghissima carrellata su Tania che insegue il protagonista Artiom su un marciapiede di Mosca è il pezzo di bravura più rilevante, per il resto la tecnica (il film è girato in bianco e nero) è piuttosto pesante, antica.

Sult (t.l: Fame) di H. Carlsen (Danimarca).

Una specie di short sperimentale, non del tutto fallito, il regista Henning Carlsen ha compiuto sul libro sacro della letteratura scandinava, *Sult* (t.l.: Fame) di Knut Hamsun. È un libro che in Italia è stato conosciuto verso il 1940, e ci ha portato il riflesso di una psicologia inquietante, morbosa, febbrile, accompagnata da una specie di sublimazione sadica dell'estenuazione, al limite di un erotismo rarefatto, di un surrealismo delle situazioni e dei sentimenti. Hamsun, che doveva poi schierarsi con il fascismo norvegese durante la guerra, si rivelò con questo romanzo scritto nel 1890, a trentun anni, la punta più alta di una letteratura che andava affrontando la civiltà della fine Ottocento per contrasti intimi, psicologici, non avendo naturalmente uno schema marxista a disposizione. Il protagonista di *Fame*, è uno dei primi personaggi della nuova città europea, un giovane scrittore che muore di fame in attesa che gli venga pubblicato un articolo da un giornale. Ma oltre che affamato, il giovane scrittore è anche borghese, e la stessa fame passa in seconda linea quando si tratta per lui di difendere una preziosa e riservata esclusiva dei sentimenti delicati, dei rapporti di finezza, delle forme cortesi, in contrasto con la sua posizione, con il suo abito, la barba lunga, il vestito lacero. Per salvare un'apparenza e il suo sentimento, vende il panciotto in pieno inverno, non ha il coraggio di piegarsi per avere del denaro, lo butta per procurarsi una soddisfazione morale. Chiuso in questa psicologia, naturalmente il rapporto con la realtà gli diventa irreale; il mondo intorno è concreto nella sua durezza anche sordida, e lui si proibisce di riconoscerlo, per salvare le maniere ufficiali. Snervato dalla fame, sfrattato dalle sudice camere d'affitto, entra in una specie di Nirvana, abitato da sogni, o cammina per le strade stralunato, folle. È esemplare di questo suo comportamento assurdo il rapporto con una ragazza di costumi forse non esemplari, che egli ha incuriosito, e che lo va a cercare. I suoi atteggiamenti, superbi e sfrontati insieme, guastano l'avventura, alla quale egli ha dato un sapore parossistico e insieme esaltato, irrealistico.

Il romanzo descriveva questo background psicologico, nelle sue cause e nella sua fenomenologia traumatizzata, per quanto ricordo, con una lucidità di tipo espressionistico, riportando le misure di una immaginazione dilatata dalla angoscia fisica e dalla irrealtà vitale. Non è facile però oggettivare l'autobiografia di Hamsun facendosi vedere in scena il personaggio reale, con la sua magrezza e il suo comportamento, come il cinema, purtroppo, è obbligato a fare, non potendo limitarsi a fare sentire l'« io » attraverso lo stile.

Tanto più che qui si chiedeva al film di non deludere sul piano spettacolare, trattandosi di una coproduzione a tre, danese svedese e norvegese, con impiego di attori celebri come Per Oscarsson e soprattutto Gunnel Lindblom, la giovane de *Il silenzio* di Bergman. È un film rappresentativo, e per il quale è stato fatto uno sforzo finanziario di largo rilievo.

Il regista Henning Carlsen è tutt'altro che un novizio, ha alle spalle una quarantina di documentari e tre lungometraggi carichi di premi, *Dilemma* (1962), *Hvad mes os* (1964) e *Kattorna*. È un artista evidentemente dotato,

ma non è riuscito ad andare molto al di là di una registrazione filmica sia pure avvertita e ben raccontata. Questo anche perché si è sottratto alla fatica di dare un senso attuale alla riesumazione di un libro che ha più di settant'anni. Il film ci appare abbastanza ermetico, esteriore, qua e là un po' ridicolo, con una vaga somiglianza a certe comiche di Charlot. Questo è anche frutto dell'idolatria per il protagonista, Per Oscarsson, il quale occupa quasi tutte le inquadrature con la sua recitazione da marionetta, tutta esteriorizzata e angolosa. Invece l'ambiente di quella Oslo 1890 (allora si chiamava Christiania), con i suoi negozietti, le strade nebbiose, i poliziotti, i lampioni, le sordide affittacamere, è tradotto con precisione e autenticità, frutto evidente di un intelligente studio. Un'altra debolezza del film è il ricorso, troppo facile, a sogni-simbolo del tipo Bergman, Buñuel, Fellini, come ormai stanno facendo in troppi. Ma soprattutto la riduzione del libro, opera di Peter Selberg, monca ed affannosa, e la musica liquefatta di Krzysztof Komeda, appaiono incongruenti, e qualche episodio erotico è imbarazzante e insufficiente a ricostruire un clima putrefatto, decadente, di quella Norvegia burocratica e materialistica, dalla quale lo scrittore infelice fugge per mare.

Con el viento solano di M. Camus (Spagna).

Il film spagnolo *Con el viento solano* di Mario Camus, è la storia melodrammatico-turistica di uno zingaro che dopo aver ucciso un carabiniere sotto i fumi dell'alcool, esausto per la interminabile fuga, respinto da tutti, si rimette alle braccia della gendarmeria franchista. Non ci aspettavamo niente di buono, e abbiamo visto almeno qualche bel paesaggio castigliano in un ottimo cinemascope a colori.

Mademoiselle (... E il diavolo ha riso) di T. Richardson (G.B.).

Un colpo basso è venuto da uno dei registi più infallibili e acclamati dei nostri tempi, Tony Richardson. Anche se già in *Tom Jones*, vi erano spunti piuttosto sboccati, Richardson vi difendeva un gusto e una cultura, questa volta invece ha fatto un film che mette in forse il suo valore, e scopre un retroterra sconcertante. Il film è *Mademoiselle* (... E il diavolo ha riso), basato sulla sceneggiatura e sui dialoghi di Jean Genet, un autore che certo non va per il sottile. È la storia moderna di una dignitosa e riservata maestra della provincia francese, chiamata appunto « mademoiselle », la quale, incupita per un bracciante italiano, ingaggiato come tagliaboschi in un piccolo villaggio di Correze assieme al figlio Bruno e al compagno Antonio, ingelosita per le sue conquiste e delusa nella sua malsana curiosità, si mette ad appiccare incendi, avvelena acque, scatena inondazioni per far condannare lo straniero; oppure per richiamarne l'attenzione. Inoltre ne maltratta il figlio a scuola. La sua sotterranea voglia si sfoga in forme aberranti, alimentandosi di stragi e funerali. Seguendo la stessa aberrazione, la « signorina » si concede finalmente una notte all'aitante e sprezzante italiano (Ettore Manni), e poi lo fa linciare dicendo di essere stata violentata. Con l'omicidio, essa è appagata, e dorme, ma il quindicenne Bruno, alla sua partenza, le sputerà addosso.

Che cosa ha voluto dire il sacrilego autore di « Les bonnes », è abbastanza facile intuire. È in fondo lo stesso tema di *Viridiana* e de *Il diario di una cameriera*, di Buñuel, siamo più o meno nello stesso solco; solo con una differenza. Buñuel, nonostante le sue ossessioni, riesce a collocarsi criticamente, oggettiva-

mente, Genet invece si fa omogeneo alla sua materia, la liscia e biascica con sadica capacità di insistenza e di ripetizione.

Ci stupisce che Richardson abbia scelto questo testo, che è falsamente di « rottura ». Il tema del perbenismo, della violenza ipocrita della borghesia, del vittorianesimo come erotismo travisato, carico di inviti e di implicazioni funerarie, ci sembra abbastanza scontato, specialmente poi nella Francia contemporanea (caso mai è in Italia che ci sono i delitti con « bitter » come congedi d'amore). L'argomento finisce con l'essere un pretesto per un saggio di necrofilia erotica, di basso gusto, e scarsamente rappresentativo. Non comprendiamo perciò l'entusiasmo di Richardson, di fronte a un soggetto simile. O meglio, visto il film, si capisce anche troppo, e vien fatto di dubitare dei nostri giudizi antichi sull'autore. Vi è, tra le pause di una bravura tutta tecnica e di pura ricostruzione, una serie di errori e di cadute di gusto da brivido, e che purtroppo non possiamo esemplificare per non seguire i nostri bravi autori sul loro cammino, al cui fondo c'è il cinema pornografico puro e semplice. Ma a parte questo erotismo deteriore e buttato sulla scena come acqua fresca, vi è una rozzezza gratuita e scottante nella caratterizzazione degli italiani, nella brutale interpretazione della psicologia di « mademoiselle » non si sa mai quanto a fini grotteschi o semplicemente per inerzia fantastica, volgarità nella simbologia grossolanamente profanatrice, comodità di narrazione (lune che vanno e vengono), ingenuità e così via. Jeanne Moreau, Ettore Manni, Umberto Orsini, fanno pensare a una fusione tra i film di Malle (*Les amants*) e di Patroni Griffi (*Il mare*). Anche questa scelta è indicativa, nella sua stravaganza.

Il linguaggio, spia della intenzione e della buona fede di un regista, è qui il testimone più sincero di una vacanza intellettuale e morale, e dispiace proprio perché ci viene da Richardson. Il suo discorso rinnovatore, ribelle ai vecchi tabù, ai miti consolidati, alle istituzioni, era tanto autentico, che non aveva bisogno di ricorrere a grossolanità di superficie: nelle quali riposa spesso il falso anticonformismo. Infatti, qui abbiamo una specie di « fuga in avanti », il discorso si è fatto evanescente, e si sono appesantite le espressioni di forma. Una involuzione di cui faceva già dubitare anche *Il caro estinto*, a un grado ben diverso, però, di intelligenza.

Naturalmente, nell'ora e quaranta del film, quando non è in gioco il significato di fondo e la psicologia della protagonista, il nostro regista dimostra di non aver dimenticato il suo *Tom Jones*, e adopera il bianco e nero come una tavolozza pregevole, cromaticamente preziosa; riesce perfino a fotografare un incendio riflesso nella pupilla della « mademoiselle », un puntino di fuoco. Ma tutto questo non ripaga delle scene macabre, ributtanti e insistite, della ricerca morbosa e della stanchezza morale che si denuncia. È il primo vero e proprio infortunio di questo importante regista; che, deplorando, aspettiamo a prove migliori.

On (t.l.: L'isola) di A. Sjöberg (Svezia).

Il sessantenne Alf Sjöberg non era presente alla conferenza stampa, dopo la proiezione del suo laborioro *On* (t.l.: L'isola). C'era però la bionda e spiritosa Bibi Andersson. È stata così l'attrice svedese a definire il suo regista, confrontandolo a Bergman. Sjöberg, ha detto, vede fuori di sé i problemi della società, e la vuole cambiare; Sjöberg va verso gli altri, verso il mondo, è centrifugo. Bergman invece si occupa dell'uomo in crisi nella civiltà del benessere,

e fruga nel suo interno; Bergman è centripeto. Non si poteva dire meglio. Quando Bergman parla di non comunicazione, non intende affatto quello che intende Sjöberg. Il quale del resto è un regista importante, ma che non ha mai raggiunto l'altezza dei tre grandi svedesi, Sjöstrom, Stiller e Bergman. Il suo film più famoso è una perfetta traduzione della *Fröken Julie* di Strindberg; da un soggetto di Bergman trasse un *Hets* (Spasimo) di un notevole rilievo psicologico, ma non gli perdonano facilmente un *Barabba* dal romanzo di Per Lagerkvist (1953), né il più recente *Domaren* (Angeli alla sbarra, 1961).

Il film di oggi non sarà annoverato fra i pessimi, ma è semplicistico ideologicamente, e si appoggia ad un impianto pesantemente teatrale, di stampo antiquato. Sjöberg ha voluto riassumere tutta la sua visione sociale, la sua inquietudine sulla società attuale, le sue esitazioni. Il soggetto è suo e di Bengt Jahnsson. È un film in chiave allegorica, in cui si mostra uno spaccato simbolico della società, e la psicologia delle sue classi ridotte al microcosmo. Questo luogo simbolico (in modo trasparente) è un'isola nordica prossima ad essere evacuata per divenire un campo di tiro e di esercitazioni militari. La minaccia di espropriazione, e contemporaneamente il rinvenimento di un misterioso cadavere (siamo agli inizi del dopoguerra) mettono in crisi una società quieta, un ordine che sembrava definitivo.

Ad un certo punto, scompare anche il pastore, un uomo tormentato, in crisi di fede e dedito al bere. Il caos e le contraddizioni raggiungono il colmo. Il giovane conte Magnus vuole giocare il ruolo eroico del salvatore, pensando in realtà alla difesa del suo castello, e non è capito né dalla istitutrice progressista, né dalla moglie egocentrica ma sincera, né dalla popolazione. Ognuno è chiuso in sé, ognuno diffida dell'altro, ed è inutile, come vorrebbe la giovane istitutrice, modificare questa società senza rendersi conto che il primo suo problema è quello della sua distruzione. Il pastore, deluso e abbandonato dai fedeli, si è asserragliato in un granaio a bere e pensare. La compagnia rozza ma autentica del becchino lo sveglia, a un bel momento, ed egli torna dai fedeli, ateo forse ma « risuscitato », nel senso che si è reso conto che era lui stesso il seme della sua crisi di fiducia, con i suoi tormenti ambigui e sterili e le sue sofferenze graveolenti di vino e di rinuncia. Egli parla agli abitanti dell'isola, sconvolti dalla notizia dell'esproprio dell'isola, in occasione del funerale al morto ignoto. La stessa diffidenza causata tra noi da questa presenza, egli dice, (ormai è chiaro che si tratta di un « cadavere della guerra »), è quella che provoca indirettamente il nostro sfratto dall'isola. Questo è il grande problema, tutti gli uomini devono unirsi e affrattellarsi per difendere con la fiducia la pace. Vediamo allora gli antagonisti di classe e di ideologia darsi la mano, e l'illuso conte Magnus cadere nel ridicolo mentre cerca una soluzione individualistica ed eroica. Però dei bambini, su un camion blindato, giocano alla guerra. Finale a doppio taglio, ma sostanzialmente prevale un ottimismo di stampo socialdemocratico, alla giornata, fondato sul riformismo sociale e su una chiesa che si degrada a livello laico, rinunciando all'ansia teologica, per ritrovare, con un pubblico, una funzione.

Sjöberg con questa sterzata al centrosinistra e questo invito ai problemi reali (stormi di reattori rimbombano nel cielo) sembra aver voluto tirare gli orecchi a molti, prima di tutti a Antonioni e Bergman (*L'avventura*, *Il silenzio*); facendo un film « engagé » in tempi non troppo accoglienti, sfonda delle porte

aperte e non convince per i troppi stridori in fase di soluzione. Troppo facilmente vengono composti i contrasti, predicatorio e moralistico è il discorso finale.

Il film è girato in un grigio da bellissimi esterni luminosi, che ci ricordano la grande tradizione scandinava ma l'isola, fedele alla sua origine allegorica, mostra poco dei suoi campi e delle sue rive. Sovrabbondano invece i dialoghi, il teatro, gli interni, i personaggi, il loro lungo dichiararsi nell'ambito di un « mistero » che, come certe commedie di Ugo Betti, ha la superficie di un dramma poliziesco. È vero tuttavia che il regista Sjöberg ha fatto sentire con grande tensione il rifiuto dell'uomo ad essere espropriato per dei destini incontrollati, il bisogno di un cambiamento nei rapporti umani che ci sottragga alle improvvise catastrofi. Bravi tutti gli attori (ancorché un po' convenzionali per ordine della regia) da Bibi Andersson a Per Myrberg, a Marian Grans, a Jan Olov Strandberg. La fotografia così morbida e pura è di Lars G. Bjorne.

Uccellacci e uccellini di P. P. Pasolini (Italia).

Anche il film di Pier Paolo Pasolini, *Uccellacci e uccellini* ha un impianto allegorico, o per meglio dire da parabola. Il regista stesso parla di una « operetta poetica nella lingua della prosa » (come intenzione) dalla struttura magica e malinconica di favola. In altri momenti definisce il suo racconto « ideo-comico ». Se Alf Sjöberg aveva scelto come suo ideogramma, o spazio-simbolo, un'isola (una società circolare che sta per essere strappata via tutta insieme, nello stesso tempo) il film di Pasolini è diacronico, ambientato su una strada, lungo la quale avanza la società umana. Vediamo un vecchio (Totò) e un giovane di quindici anni o giù di lì, che è suo figlio, Ninetto. Gioventù e vecchiaia, due gradi diversi di un'unica umanità innocente e istintiva, naturale e prerazionale. Chi sono, dove vanno, perché camminano questi due sulla lunga strada bianca? Il film mantiene un tono di mistero a questo proposito, ma ci accorgiamo ben presto che lo scopo del viaggio è il viaggio stesso, come traduzione visiva di una società in movimento, che riflette in sé e nella struttura del film, una frase di Mao a un giornalista americano: « dove vanno gli uomini? Saranno nel futuro comunisti o no? mah! Probabilmente non saranno né comunisti né non comunisti ... Essi andranno andranno avanti, nel loro immenso futuro, prendendo dall'ideologia comunista quel tanto che può esser loro utile, nell'immensa complessità e confusione del loro andare avanti ».

L'ideologia sottostante al film, ha detto chiaramente Pasolini, è, nella sua atroce amarezza, la constatazione della fine di un periodo della nostra storia, la fine di un mandato. Su questo tema egli voleva scrivere una specie di congedo scherzoso, leggero, in chiave mozartiana, e invece gli è venuto un film commosso e malinconico, che non ha saputo nemmeno reggere alla sua sceneggiatura troppo precostituita e saputa (nell'orbita di Franco Fortini). Al contrario, è tipica del film la sua irregolarità disarmonica e una autenticità patetica, talora estrazione in apparenze sgraziate, insistite, monotone, inquiete, o suggestive, confidenziali, quasi in cerca di un ascolto di comprensione. Nel film che noi vediamo, si comincia da una morte, e si giunge a una morte. Nel paesaggio funebre di una borgatella bianca e bigia, dove il sole pare più bianco e triste, Totò e Ninetto appaiono fra i curiosi fermi attorno alla casa dove è morto asfissiato dal gas il sor Martucci con la moglie. Il viaggio comincia con questo senso tragico che « la morte è tanto », e si prepara all'incontro con il corvo, il quale, dopo aver

chiesto cortesemente il permesso, « si aggrega » con qualche curiosità e saccenteria ai due viandanti. Se questi sono la umanità vecchia e nuova, il compagno di viaggio è una umana e riuscita rappresentazione di un marxismo avanzato su se stesso e perciò consapevole anche della sua condizione di ospite tollerato e pedante, ciò che ce lo rende abbastanza simpatico, come un Topo Gigio per adulti, se mi è permesso, con la voce (di Leonetti?) simile a quella di Pasolini stesso. Il corvo segue il viaggio dei due, parla, parla, istruisce, interroga, e racconta a Totò e a Ninetto una leggenda, quella di due discepoli di San Francesco; uno dei quali, frate Ciccillo, obbedendo al Santo, riuscì a farsi intendere dai falchi e dai passerotti, convertendoli al messaggio dell'amore e del digiuno, ma non seppe impedire ai primi di fare un solo boccone dei secondi. E San Francesco alla fine della fatica di frate Ciccillo, piena di incidenti importanti che non stiamo a riferire, li rimandò dai falchi e dagli uccelletti, perché, egli disse, « bisogna cambiarlo, er monno », citando le parole di Paolo VI (« un uomo dagli occhi azzurri ») all'ONU.

Il viaggio viene così acquistando per virtù della guida, un suo valore significativo, anche se qua e là essa è verbosa (ma è nella natura del corvo); ogni atto viene filtrato attraverso il razionalismo colto e un po' vergognoso del singolare pennuto. I due violano una proprietà privata, facendo scoppiare una piccola guerra, discutono la civiltà dei consumi, aiutano un napoletano in panne, imparano il problema della fame, fanno i duri con una povera donna che non può pagar loro l'affitto di una misera casetta, e a loro volta sono maltrattati perché non hanno i soldi per pagare la scadenza del rateo all'ingegnere. Infine partecipano commossi ai funerali di Togliatti, tra il pianto di donne e operai, gente che leva il pugno chiuso o si fa il segno della croce. È il punto culminante del film, commentato da una musica solenne, ed è anche la fine del corvo, il quale, dopo breve, è « consumato » dai nostri due affamati pellegrini. Mangiato per fame, ma anche, dice Pasolini, assimilato, inserito nella propria esperienza.

Lo sguardo tristemente va a quello che resta, « un po' di penne, le zampette, il becco, cenere e ossicini ... » mentre i due riprendono il cammino, per « la strada bianca tra la terra e il cielo. Camminano, facendosi sempre più lontani e piccoli, laggiù, nel sole, lungo la loro strada: come in un film di « Charlot », mentre sullo sfondo si levano e atterrano grandi reattori. È un mondo nuovo, forse ci sarà un nuovo corvo a far fare loro un altro pezzo di strada ...

Il film è bello quasi quanto il testo scritto, che forse ha un di più di commozione, e ricorre meno del visivo a una specie di segnaletica ideologica a sfondo comico, raramente convincente. Specialmente gli episodi di una quasi Divina Commedia di una umanità elementare degradata (un altro motivo pasoliniano) e che acquista immediatamente una luce poetica, con i personaggi umili dei fraticelli, in un paesaggio umbro dai riverberi rosselliniani. Tutta la sequenza del funerale di Togliatti (riprese di Maselli) ha una dolce e pura pregnanza, facendo quasi dimenticare, nella bellezza del ricupero, la vaga discendenza felliniana, o da Rossellini, da Zavattini, dallo stesso Godard. Ha ragione il regista di *Paisà* quando dice che questo è il primo (non l'unico) tentativo italiano di un nuovo cinema moderno, stimolante e aperto, e per questo naturalmente ha dovuto riferirsi a dei precedenti (anche se Pasolini pensava piuttosto a Keaton e a Chaplin). Un film equilibrato e dolce, non sempre sicuro di sé e realizzato figurativamente ma spesso intimo, tenero, com'è Pasolini; un faticoso tentativo di

far poesia oggettivando momenti di crisi e di aridità. Un progetto non riuscito di comicità, o di ironia ideologica, divenuto un monologo commovente (anche con l'aiuto di un consapevole, un grande Totò) discutibile caso mai nella sua residua schermatura ideologica.

Doctor Zhivago di D. Lean. (U.-S.A.)

Per il colossale *Doctor Zhivago* di David Lean, dal celebre romanzo di Boris Pasternak, Carlo Ponti, che ha prodotto il film assieme alla Metro, non ha guardato a spese: sono tre ore e diciannove minuti di proiezione, tutto in scope e metroscope e metrocolor e con un cast prestigiosissimo. Il lungo romanzo russo, che secondo Eugenio Montale « ha compiuto l'impresa di restituire un'anima alla letteratura del suo Paese », per la sua stessa struttura, ricca di digressioni e meditazioni, la sua andatura quasi saggistica (è stato chiamato il « senso dell'onda lunga ») è tutt'altro che un testo facilmente domabile dal cinema. Non porta infatti i personaggi al centro dell'azione, ma al contrario, « lascia che uomini e cose, fatti ed episodi siano quasi livellati ed eguagliati da una inesorabile marea ».

È dunque comprensibile la difficoltà di David Lean, il troppo poco conosciuto regista di *Brief Encounter*, il troppo noto autore di *Il ponte sul fiume Kwai* e di *Lawrence d'Arabia*, a muoversi tenendo presenti da una parte le regole ferree del film di proporzione macroscopica, e al tempo stesso l'esigenza di non tradire ciò che è stato definito giustamente il libro di uno spirito illuminato, « di un grande russo che guarda all'avvenire senza mai rinnegare la sua terra e il suo popolo, e tuttavia senza lasciarsi invischiare dalle miserie del tempo presente ». Soprattutto, il senso tolstoiano del libro non è semplicemente riducibile al film inteso come romanzo fiume, *Via col vento* o cose simili. Citiamo ancora Montale, autore di una bella prefazione alla traduzione curata nel 1957 per Feltrinelli da Pietro Zveteremich (riveduta da Mario Socrate), e pubblicata da Einaudi nel 1964: « Un poema nel quale i personaggi rifiutano il rilievo del grande romanzo naturalista per mostrarsi quali sono: foglie secche trascinate in vortice dal soffio di una grande tempesta. Non più carattere dunque, non più situazioni sfruttabili ai fini di una rappresentazione che voglia graduare e dosare gli effetti; ma la grande atonia e la quasi indifferenza di chi vive la sua storia annullandosi in essa, testimone e vittima di un naufragio che è forse l'ultima volontà di un Dio sconosciuto e terribile ».

David Lean interpretando il *Dottor Zivago* soprattutto come grande storia d'amore ha affidato la riduzione ad uno stimato autore teatrale inglese, Robert Bolt, lo stesso del *Lawrence d'Arabia.*

Lean, abbiamo detto, ha rovesciato i termini originali, e ne sono testimoni le sue dichiarazioni. Lo hanno interessato « gli esseri affascinanti dal drammatico destino », più che la rivoluzione russa, considerata una specie di tela di fondo, su cui si iscrive una straziante e bella storia d'amore. Del resto, nel suo meglio, il Lean attuale si difende dal fumetto a largo schermo attraverso una residua preoccupazione verso i caratteri, i comportamenti umani, i destini individuali; e poi attraverso i grandi sfondi della natura o foreste giapponesi, o deserti accecanti d'Africa, e ora immense pianure, cupe foreste e inverni selvaggi, disgeli crepitanti in cui Pasternak ode rivivere il misterioso e pacato ritmo dell'esistenza. Il Dottor Zivago (facciamo anche noi una rapida riduzione)

copre un arco di tempo che va dall'inizio del nostro secolo al 1930. Prima e dopo la rivoluzione.

Il protagonista, il giovane dottor Jurij Zivago, senza genitori, di famiglia ricca, dalle idee confuse (siamo in tempi di positivismo e di fermenti spiritualistici), dopo la laurea scrive versi, partecipa senza passione alla prima guerra mondiale, e non si lascia coinvolgere dagli avvenimenti del 1917 a Mosca. Più tardi si trasferisce lontano dalla capitale, assieme alla famiglia, facendo un viaggio snervante e incredibile fino al confine, gli Urali. Poi è costretto dai partigiani rivoluzionari a stare con loro come medico, e solo tre anni dopo riesce ad approdare a Mosca. Ma non vi trova più i parenti, e poco dopo muore.

Ma il grande romanzo è anche la storia di un gruppo di altri personaggi, la dolce Tanya, moglie di Zivago, l'infelice, sventurata e forte Lara, che sarà di Zivago l'amore più forte, Pasa, inquieto e distrutto da un matrimonio sbagliato, il seduttore Moravosky, e tanti altri. Lean si vanta di aver scelto gli attori pensando ai personaggi, e non viceversa. Geraldine Chaplin è Tanya, Julie Christie, la protagonista di *Darling*, è giustamente Lara. Tom Courtenay, già partner di Julie Christie in *Billy Liar*, è Pasa, e anche qui niente da dire, Omar Shariff è Zivago, Rod Steiger Koravosky, Alec Guinness è Yevograf. Ci sono poi Rita Tushingham, e tutti gli altri che sapete, Ralph Richardson, Siobhan McKenna.

A un certo punto, verso la fine del suo libro, Pasternak ha scritto: « Mosca sembrava loro non il luogo di quegli avvenimenti, ma la principale eroina di un lungo romanzo ... ». Il film, pur così articolato ed esteriormente fedele, per una grave incomprensione umana prima che ideologica, non ha saputo rendere questa priorità appassionante dei temi universali, in Pasternak, su quelli individualistici. La storia, Mosca, il senso della rivoluzione, l'equilibrio tra azione pubblica e storia privata, il colore, le stagioni, il fluire del tempo, le distanze, l'anima della grande Russia, e soprattutto quel senso meditativo, quella religiosità diffusa che filtra dalle pagine. Ecco quello che manca. Il ritmo nel film è concitato fino alla brutalità verso lo spettatore, bombardato di sequenza in sequenza da attacchi violentemente sonorizzati, preso di mira da porte che sbattono, treni sferraglianti, grida, vorticare della macchina da presa in grandi primi piani. Lean cerca l'effetto, e non il rispetto. La rivoluzione russa è restituita da un anticomunismo grottesco, il dottor Zivago, sia colpa del regista o di Omar Shariff, non riesce a farsi catalizzatore, riflesso profondo, malinconico ed equilibrato degli avvenimenti. Si è puntato sui sentimenti accesi, mi sembra, sui contrasti diretti, sui bolscevichi antipatici, ed è scomparso l'amore straziante che fa tremare le più belle pagine di Pasternak, più importante della storia e degli amori di Lara, di Zivago, di Pasa. « Vivere una vita non è attraversare un campo », ha scritto Pasternak in calce a una bella poesia, dove è detto anche: « Se solo è possibile, padre, allontana questo calice da me. Amo il tuo ostinato disegno, e reciterò, d'accordo, questa parte ».

Al film di Lean manca un personaggio fatto così, di un cristianesimo così teso e segreto. C'è invece lo spettacolo di grande rilievo, scenico e cromatico, un gusto figurativo che ogni tanto si mostra baldanzoso e squillante nei preziosi interni, nel disegno di una umanità grigia e popolare, già massa, in azzurre distese di terre ghiacciate sotto la luna. Degli interpreti, Julie Christie è l'unica, mi pare, a dare credibilità e autenticità al personaggio affidatole; la concita-

zione dei fatti e il preponderante dei mezzi tecnici, l'arruffio della storia, la scelta infelice (Geraldine Chaplin) fanno degli altri personaggi una galleria piuttosto sbiadita. E questo è grave, per un film che voleva soprattutto esaltare le individualità, e così carico di Oscar. Non si è fatta la fatica di seguire Pasternak, la sua via faticosa alla verità. Ne è un esempio l'episodio del ritorno a Mosca dopo la guerra; nel romanzo Zivago è colto soprattutto da un senso di solitudine, nel film deve litigare coi comunisti per la divisione della casa in superfici abitabili, e si trova precipitato in una folla urlante, costretto a una serie di atteggiamenti pratici ripugnanti al vero personaggio. E poi, perché alterare le cose? Pasternak fa dire a Tonja, a questo proposito: « abbiamo ceduto una parte del pianterreno all'accademia agraria. Se no, d'inverno non ce la facevamo a scaldare. E anche il piano di sopra è troppo grande. Glielo abbiamo offerto, ma per ora non lo prendono ... ». È tutto il contrario, insomma, di queste frettolose e banali semplificazioni. In conclusione, il *Dottor Zivago* è stato tradito da un film senza poesia e guastato dal gusto materialistico delle grandi sensazioni, degli scontri propagandistici senza retroterra spirituale.

Seconds di J. Frankenheimer (U.S.A.).

Due pesanti delusioni. La prima ci viene, ancora una volta, dall'America. *Seconds* era annunciato come il film più impegnativo di John Frankenheimer, un regista non ancora quarantenne che ha al suo attivo qualche buona realizzazione, pur senza aver mai fatto gridare al genio, (vedi *L'uomo di Alcatraz* e *Sette giorni a maggio*), oltre ad alcune ottime emissioni televisive. È invece mediocrissimo il film odierno, non sono possibili dubbi in proposito. Frankenheimer oltreché regista è attualmente coproduttore dei suoi film (assieme ad Edward Lewis), e non può trascurare l'aspetto commerciale, il che vuol dire una certa subordinazione agli attori. Questo suo ultimo film, in sostanza, aveva lo scopo di annunciare il cambiamento ufficiale della faccia di Rock Hudson, da attore comico in tragico. Impresa nettamente fallita. Forse per analogia, o per motivi che ci sfuggono, Frankenheimer lanciando questa metamorfosi di un divo ha scelto un soggetto che dichiara la impossibilità della metamorfosi umana, l'unica uscita da se stessi essendo soltanto la morte.

Il soggetto deriva dal romanzo « The Double » di David Ely, un racconto dell'orrido privo di originalità. Si tratta di un ricchissimo banchiere, sulla cinquantina e scontento tuttavia di sé, per aver trascorso una vita obbligata alla quale nessuno è riconoscente, e senza una vera libertà nelle scelte fondamentali. Un vecchio amico lo fa diventare cliente di una organizzazione efficientissima, che ne simula la morte, fornendo un cadavere in sua sostituzione; poi gli cambia i lineamenti e lo trasforma in un aitante (Rock Hudson) e benestante pittore californiano, con tanto di villa e di relazioni. Gli è anche offerta una ragazza, Nora, per adattarlo più facilmente alla nuova vita. Ma pur trascorrendo piacevolmente i giorni, l'ex cinquantenne non riesce a sentirsi né pittore né sgombro dal suo essere precedente. E ne ha motivo, visto il tipo di amicizie e di trattenimenti cui è condotto. Saturnali all'americana con pampini, tinozze e spogliarelli, riunioni di tutta una combutta di vecchi rimbambiti. Tony Wilson, così si chiama il nostro eroe dopo la cura, contravviene agli ordini andando a trovare la moglie (che non piange per la sua morte, anzi, lo giudica con grande distacco) poi, tornato alla base, chiede di avere una personalità veramente libera. Ma, un po' perché non è riuscito bene come esperi-

mento, un po' perché non trova nuovi clienti, un po' perché questo è il destino di tutti i « seconds », cioè di coloro che hanno assunto una identità « bis », egli è condotto a una perfetta, tecnicizzata, prematura morte.

Si può invocare, volendo, il mito di Faust, ma questa, in chiave di pesante, sciocco « thrilling », è piuttosto la storia di Pinocchio al paese dei balocchi. È curioso tuttavia che gli americani, sia pure sul piano delle ipotesi, si abbandonino agli esercizi sadici del laboratorio sull'uomo. Non mancano applicazioni effettistiche di rozzo consumo, lenti deformanti e superfici umane liquescenti, operazioni particolarmente raccapriccianti, che sono poi cose vecchie e consunte, riedite col pretesto delle nuove tecniche (riprese in diretta, quasi dal vero, come l'orgia, la recitazione affidata all'estro del momento, una certa libertà della macchina da presa). Né Hudson, né Salomè Jens sono particolarmente impegnati; meglio John Randolph (il banchiere con la sua vera faccia), e la moglie (Frances Reid).

Dimky (t.l.: Le pipe) di V. Jasny (Cecoslovacchia).

Un film cecoslovacco in tre episodi a colori, tratti da altrettanti racconti, vecchi come il cucco e poco importanti, di Ilya Ehrenburg; titolo *Dymky*, regia di tutto riposo di Voitěch Jasný, che si fece qualche nome nel 1963 con lo spiritoso *Un giorno, un gatto*, che ebbe il premio speciale a Cannes. Primo episodio. Un lord, raffinato fumatore e marito scarsamente affettuoso, premia con una speciale pipa il servitore che lo ha surrogato nei doveri coniugali. Secondo: un cattivo attore, sgridato dalla moglie e licenziato (siamo ai tempi del cinema muto) perché antepone la gelosia al senso della finzione cinematografica, si fa condurre alla sedia elettrica con la sua bella pipa fumante, fingendo che l'esecuzione sia una finzione. Dopo tutto, lo stimano come un buon attore (surrealismo). Terzo: una moglie ha per marito un robusto e ardente bavarese, Kurt. Lei si chiama Elsa, prepara buone patate al forno, ed è allegra come il marito, cantano sempre una tiritera a base di « là, là, là, là, là ». C'è la guerra, e un giorno un italiano nero nero e tutta barba impone il suo « là, là, là, là, là », e fuma la lunga pipa di Kurt, ma Kurt arriva, ed Elsa mette il prezioso oggetto in bocca all'effige intagliata di Sant'Uberto, dicendo che il fumatore è lui. Kurt ci crede.

Ancora surrealismo scherzoso, il terzo episodio, tutto giocato in chiave di operetta maliziosa, è sopportabile, ma il resto è abbastanza penoso. Jasný ha voluto assicurare al suo film un successo commerciale, adoperando motivi senza tempo e toni scherzosi, attori di differenti nazioni, ecc. ecc. ma il film è piuttosto scipito, e se dovessimo prenderlo a base della situazione e degli umori culturali in Cecoslovacchia, dovremmo parlare di un periodo grigio e rinunciatario.

A hora e a vez de Augusto Matraga di R. Santos (Brasile).

Il film forse più originale al Festival di Cannes è stato quello presentato da quel « cinema nuovo » brasiliano che pareva ormai estinto per il rovesciamento delle condizioni politiche. Di Carlos Diegues, di Rocha, di tanti altri abbiamo parlato molte volte. Ricordiamo almeno due splendidi film, *Vidas secas* e *Deus e o diabo na terra do sol*. Più limpido il primo, il secondo già investito dei problemi che affiorano poeticamente nel film di cui stiamo parlando, *A hora e a vez de Augusto Matraga*. Prodotto nel 1965 da Carlos Barreto, tratto da una storia del romanziere Joao Guimares Rosa, questo si presenta come un

western favoloso. I proprietari sono degli uomini duri, con un retroterra tradizionalmente devozionistico, che essi portano con sé nella sventura e nella violenza. Le varie composizioni di questa religione deviata, divenuta una specie di freno fatalistico, di rassegnazione con i fermenti di riscossa umana sono appunto i poeticissimi motivi che pazientemente e con sensibilità di sociologi i giovani del « novo cine » vanno frugando nelle terre desolate del Nordeste, adoperando storie antiche per ritrovare i caratteri autentici del Brasile e le sue fonti di poesia, oltre che i suoi problemi attuali. Questo film di Barreto arriva per ultimo ed è abbastanza disordinato, ma non per questo è meno significativo.

Il protagonista, Augusto Matraga, è un colono, abitante nel torrido Sertao dei cangaçeiros, o dove almeno ce n'è il ricordo. Di carattere orgoglioso, duro e violento, si crea molti nemici. La moglie, i suoi uomini lo abbandonano, solo uno, Quim, gli resta fedele, più che altro per pusillanimità. I suoi nemici, alle dipendenze di un feroce proprietario, attiratolo con un tranello, lo battono a morte, marcandolo a fuoco. Morirebbe, se una negra umile e piena di fede non lo sottraesse letteralmente alla fossa. Nella casa dei suoi salvatori, Augusto, ormai solo (Quim è morto nel tentativo di vendicarlo, credendolo morto) si ristabilisce poco a poco. L'ambiente così pio, fervidamente religioso ha operato in lui la conversione cristiana; si confessa dal prete e questi gli dice che se egli dimetterà ogni pensiero vendicativo, verrà il suo giorno. (Poi, anche il vecchio prete muore, e ne arriva un altro più duro e col senso della Chiesa come potere, autorità).

Un giorno, arriva un suo amico e gli porta dolenti notizie. I suoi nemici hanno distrutto ogni sua proprietà, la moglie si è assestata definitivamente con il suo nuovo uomo, anche la giovane figlia ha trovato compagnia; Augusto, come un Ulisse ad Itaca domina male l'ira che gli urge dentro, ed esplode in gran grida. Un giorno si ferma presso la casa un famoso bandito, Bem Bem, con la sua accolta di sicari (« Jagungos »). Gli dice di smettere di pregare, e di lasciar esplodere la sua voglia di baruffa entrando nella sua banda.

Chi decide è un mulo, venuto casualmente da quelle parti, selvaggio e ignaro. Dopo di averlo domato, Augusto si congeda dalla silenziosa donna negra che lo ha riportato alla vita, decide che Dio ormai lo ha perdonato dei suoi peccati trascorsi, e affida al fiuto della cavalcatura il proprio destino. Il mulo lo porta proprio da Bem Bem, mentre questi, per vendicare la morte di uno dei suoi banditi, bloccati in chiesa i parenti dell'uccisore, sta per giustiziare a freddo uno di questi, un ragazzo. Augusto, che stava per aggregarsi a Bem Bem, ha uno scatto di nobiltà e affronta direttamente il capo e la sua banda, in un epico scontro che ricorda Kurosawa e i samurai. E muore dopo un selvaggio e fiero combattimento, che ha riempito la chiesa di morti, sul sagrato, davanti al portale. Il prete pronuncia parole di assoluzione sulla sua salma.

In sostanza, Augusto ha reagito al Cristianesimo come pura rassegnazione, mettendo la violenza al servizio dell'umanità. Ma il film è abbastanza ambiguo, il gusto della battaglia non solo è esaltato nel finale a somiglianza dei western all'italiana, ma è un soffio potente che percorre tutto il racconto; la sua ispirazione di fondo è chiaramente cavalleresca, epica. È tuttavia un film affascinante, specialmente nella parte centrale, proprio dove si scontrano più sottilmente le due psicologie, quella religiosa e il richiamo guerresco. La lotta col mulo, l'in-

contro con Bem Bem (dai riflessi non casualmente omerici), il congedo dalla donna paziente e umile, il canto che corre fra le pagine come un richiamo ad un vivere forte e avventuroso, sfiorano una autentica epopea, ed hanno una risonanza non volgare. Come succede spesso, ormai, il film è tutto in questa parte centrale, e l'affanno, la difficoltà di svolgere fino in fondo un discorso si fa evidente nel finale, di una truculenza molto superiore alla chiarezza. La « rivoluzione » (questo è il significato del ricorso alla violenza), è espressa con selvaggia forza barbarica, ma stilizzata e poi contraddetta da troppe assoluzioni, tanto che alla fine hanno ragione tutti e nessuno.

Altri limiti di questo film sono una immaturità dai virtuosismi non necessari, e la scelta di una storia limitatamente significativa, non impegnata a sangue (come i film ricordati prima) nella realtà e nella ricerca di un linguaggio di rottura. Bella la fotografia di Belio Silva, e robuste le interpretazioni di Leonardo Villard, Maria Ribeiro, Jofre Soares. Ottima la colonna musicale di Geraldo Vandrè.

Morgan **(Morgan - matto da legare) di K. Reisz (G.B.).**

Il successo più vivo è stato riscosso da un film inglese, *Morgan*, diretto da Karel Reisz, l'autore dell'acre *Sabato sera, domenica mattina*, uno dei film più anticonformisti e sgradevoli, ma forse il più importante del rinnovato cinema inglese. *Morgan* non è certamente all'altezza del film ricordato, e mostra piuttosto il passaggio del giovane regista dal realismo documentario agli esercizi surrealistici sul tema delle ossessioni adolescenziali, già inaugurati con scatenata levità da *The Knack* di Richard Lester. Reisz ha più fondo, ma una minore fantasia nell'impiego giocoso e anarchico del linguaggio.

È la storia di un ragazzo, Morgan, figlio di operai comunisteggianti (ma in senso trotzkista), preso a marito da una ricca londinese proprio per la sua anarchia bohemienne e i suoi colpi di genio-follia. Un po' pittore, è soprattutto un ardente ed estatico idolatra dell'uomo delle caverne, non rifiutando nemmeno la scimmia, nella quale anzi si identifica, sognando pezzi di film di « King-Kong », Tarzan e così via. La bella moglie non si immaginava di aver posto la sua vita in mano a un simile cataclisma, e, pur amandolo, vuole il divorzio. E lo ottiene. Ma Morgan non si rassegna, architetta piani sempre più folli per ricuperare la bella e ambigua Leonie. Le mette degli scheletri nel letto, dipinge falci e martello sul tappeto del soggiorno, aggredisce il suo pretendente con una clava, ne disturba gli approcci coniugali con rumori terrificanti. Per avere una vita ordinata Leonie sposa alla fine il tranquillo e insipido Napier, ma Morgan va alle nozze travestito da gorilla, creando lo scompiglio. Finisce in casa di salute, dove tutto attivo e contento disegna grandi falci e martello nelle aiuole, coi fiori, in una pazzia quieta. Ma Leonie, andata a trovarlo, gli annuncia che il figlio di cui è incinta è suo. Ha vinto la scimmia.

Reisz ha tratto questo film da un teledramma di David Mecer, trasmesso dalla BBC, ed ha sviluppato sul soggetto di partenza un racconto provocatorio. Lunatico ed estroso, dai risvolti spesso noiosi, Morgan, nel suo infantilismo, rappresenta una autodegradazione volontaria, la fuga ancestrale verso modelli di riferimento vistosamente virili come fuga dallo schiacciamento neocapitalistico (qui il marito selvaggio è stato comprato come un oggetto a durata limitata). Tra l'altro, questo Morgan, sconfitto sul terreno del denaro, mitizza i suoi attributi fisici, la sua ideologia rivoluzionaria, retrodatandoli (scimmia

come prototipo superiore e precedente all'uomo; trotzkysmo come comunismo puro, deteriorato nell'eresia stalinista), perché trova la sua autenticità e la sua possibilità di lotta alla pari solo in un tempo precedente, visto nel suo aspetto romantico.

Tutto questo è detto dal film, in un primo momento, con fine e derisoria assurdità (sogni, scambi spiritosi tra realtà e immaginazione), anche se i ritorni da *The Knack* sono un po' pesanti, e troppo uniformi i riferimenti al mondo libero della natura (scimmie, zebre, uccelli) mitizzati dal cinema. Specialmente nella seconda parte il regista affolla eccessivamente il suo soggetto, dal respiro non troppo lungo, pretendendo di fargli dire cose su cose e di piegarlo al drammatico. Peccato, perché si vale tra l'altro di attori deliziosi come Vanessa Redgrave e David Warner, altri due da ricordare, nella inesauribile riserva inglese.

Lenin V Polche di S. Jutkevič (U.R.S.S.).

Nato a Pietroburgo il 15 settembre 1904, ed entrato nel cinema nel 1928, Sergej Jutkevič è noto per aver fondato la Feks (fabbrica degli attori eccentrici), e per essere stato uno dei più importanti animatori dei movimenti di avanguardia, assieme a Kozintsev e a Trauberg. Scenografo teatrale, assieme a Ejženstein, che era il più vecchio di soli quattro anni, lavorò poi assieme a Romm, come assistente, e al tuttora operante Frederic Ermler.

Jutkevič ha amato sempre la storia vista dalla porta di casa, preferendo mostrare i suoi personaggi dall'interno, e non attraverso gli avvenimenti eccezionali e gli episodi eroici; è stato un narratore di psicologie, che ha saputo raccontare il formarsi delle coscienze rivoluzionarie attraverso gli avvenimenti quotidiani, in personaggi ordinari, di tutti i giorni. Il suo modo di prendere i personaggi è stato largamente imitato dai registi sovietici delle ultime generazioni, basta pensare a *Pace a chi entra*, *Quando volano le cicogne*, ecc. Un ritorno molto atteso, quindi.

Né si può dire che questa attesa sia andata completamente delusa, anche se i mezzi impiegati da Jutkevič per raccontare un episodio importante della vita di Lenin sono quanto mai datati, vecchi, in una parola, e ripetono una letteratura di tipo gorkiano che oggi appare assurdamente edificante. Il brano raccontato dal film ha per sfondo lo scoppio della prima guerra mondiale. Siamo nell'agosto del 1914, Lenin è arrestato dai gendarmi polacchi e condotto prigioniero nella cittadina di Novy Targ. Uomo impaziente, chiuso nell'angusta cella, costretto all'inazione, trascorre il tempo fra un interrogatorio e l'altro (lo accusano di essere una spia del governo russo) meditando sugli avvenimenti, il suo passato, ciò che è avvenuto ai suoi cari. Prima dell'arresto egli abitava a Pronin, sui contrafforti di Tatra, con la moglie Nadejda Konstantinova e la suocera. Anni felici e di lotta ideale, di incontri con personaggi (vediamo Trotzky) che coloreranno decisamente la Russia. Ma anche anni di meditazione, di preparazione alla rivoluzione; Lenini scrive articoli, incontra gente, fa preziose esperienze.

Nei ricordi di Lenin vi sono due generosi personaggi, Oulka, donna di servizio della famiglia Lenin, e il suo fidanzato, che affrontano pericoli e maltrattamenti per proteggerlo, fino a rischiare la vita per lui, Oulka rifiutando di testimoniare contro di lui, e il fidanzato, il pastore Andjei, aiutandolo nel viaggio a Krakow. Intanto scoppia la guerra mondiale, Lenin è liberato dalla

prigione, e ripara in Svizzera con la moglie, mentre già i primi treni ospedale riversano dal fronte mutilati e feriti.

Il film ha un andamento didascalico un po' monotono, e certo non lo aiuta il ricorso alla voce fuori campo di Lenin come commento continuo all'azione, mentre i personaggi sono privati dell'uso della parola, apparizioni del ricordo — è un espediente tecnico che si usa quando il visivo non è sufficientemente esplicito, e indica una debolezza di linguaggio —. Jutkevič ricorre anche a deformazioni ottiche, azioni simboliche espresse da pupazzi animati, colorando argutamente o polemicamente la memoria di Lenin, fondata non su un diario, ma ricostruita da lettere e documenti del tempo (anche attualità cinematografiche, ad esempio), con il rigore storico che caratterizza i russi.

Che significato ha questo bozzetto il quale, tutto sommato, rende umana, antidogmatica la figura dell'interprete ufficiale di Marx? Qualcuno parla di proposta « cinese » attraverso il ritorno al profeta dell'internazionalismo rivoluzionario, altri invece avvertono una polemica antistalinista dietro questa figura di « borghese », implicato dagli svolgimenti storici ma appartato, quasi estraneo e non considerato, ancora alle prese con se stesso. Forse Jutkevič non ha voluto entrare nella polemica, contentandosi di un « profilo » limitato, ed escludendo il Lenin mitologico. Stonano solo due scene, Lenin che accompagna in chiesa Oulka, una piccola chiesa di campagna, e al suo ingresso è investito da una poderosa e orchestrata musica di Bach, e Lenin che fa delle previsioni storiche, e dice un po' ingenerosamente che i destini della Russia e della Polonia sono intimamente connessi. Ma tutto l'utopismo, pur generoso, dell'ideologo sovietico staccato dal dibattito storico fra le correnti socialiste, anarchiche e rivoluzionarie, oggi si confronta inevitabilmente con la smentita attuale, e rende inattendibili, o estremamente controproducenti, film come questi che non accompagnino alla rievocazione del momento « puro » del comunismo anche la analisi della sua crisi. Lenin è Maksim Čatrauk: se la cava piuttosto bene.

Szegénylegények (t.l.: I disperati) di M. Jancsó (Ungheria).

Il penultimo film di questa lunga rassegna, dell'ungherese Miklós Jancsó, ha pure carattere politico, ma nelle forme simboliche e quasi astratte delle cinematografie extraeuropee quando vogliono dire e non dire; favorite anche da una disposizione alla metafora, comune a Polonia, Romania, Jugoslavia (per esempio è così il pur interessante film di Veljko Bulajic, *Pogled u zjenicu sunca*, t.l.: Gli occhi puntati sul sole, in polemica col militarismo rigido e un certo « classismo » aristocratico in esso imperante), Cecoslovacchia. In *Szegénylegények* (t.l.: I disperati) si sorpassa forse il limite e la parabola è troppo stiracchiata ed episodica per essere utile e costituire un insegnamento.

Siamo nel 1860, quando il governo di Vienna, sgominate le forze di Kossuth, decide di annientare le bande sparse, ancora numerose in Ungheria. In un fortino, situato nella grande pianura, sono stati concentrati i contadini, a centinaia. Forse tra loro vi saranno i superstiti dell'esercito ribelle. I soldati, non potendo venire a capo della resistenza passiva dei contadini, infrangono l'omertà per mezzo di una donna cui è stato ucciso il marito. Essa rompe il fronte e fa una prima denuncia, indicando un volto familiare. È l'inizio di una valanga, una serie di cerchi che si allargano, finché si sarà quasi ricom-

posto e identificato tutto il gruppo di cavalieri di Kossuth; ed essi peraltro, salva la vita, entrano a far parte dell'esercito imperiale, tutti.

I carcerieri non volevano però questa soluzione, a loro importa solo di aver distrutto il resto di onore di questi uomini; infatti saranno tutti condannati, mentre il loro capo Sandor, oggetto di furiosa ricerca, è amnistiato dall'imperatore.

Il film può voler significare molte cose, denunciando un universo di delazione, omogeneo ai regimi comunisti di terrore, oppure l'inconsistenza delle diverse ideologie, la facilità degli schieramenti, dei cedimenti umani sotto il machiavellico diabolismo del potere. La struttura è quella di un « Living », scandita ossessivamente da passi, ordini, risposte, muri, entrate, uscite, il meccanismo di un mondo aberrante e irragionevole. Un inferno (può alludere anche ai lager nazisti) disperato e disumanante. Eppure il gioco è troppo insistito, fino a diventare poco significante.

Difetti anche ingenui, che però si accompagnano a una estrema pulizia figurativa, e all'interesse che suscita in noi, pur con i suoi limiti, un cinema affidato alla metafisica dell'avvenimento, alla scoperta del significato morale in esso racchiuso.

Pharaoh (t.l.: Il faraone) di J. Kawalerowicz (Polonia).

Il festival si è chiuso senza splendori e rivelazioni con il peggior film del più famoso regista polacco, Jerzy Kawalerowicz (autore di *Il treno della notte*, *Madre Giovanna degli angeli*). In questo momento le cinematografie orientali cercano di fare andare d'accordo socialismo e grandi incassi, e perdono le caratteristiche che le hanno imposte alla attenzione generale.

Pharaoh prima che di regia è un film di produzione. Il film di più alto costo mai realizzato in Polonia, il film completamente europeo più caro di questi ultimi anni. Girato dal giugno all'ottobre 1964 nel deserto di Kisil-Kim, presso Boukhana, nel Turkestan (Usbekistan), e in parte in Egitto, ai piedi delle piramidi di Giza, tra le rovine del tempio di Amon, a Karnak e nella valle dei re, presso Louxor, ha costretto la produzione a uno sforzo organizzativo, oltre che finanziario, imponentissimo, e del tutto sprecato.

I guai del film cominciano appunto in sede di produzione; mancando un'esperienza in materia di colossi storici, sono stati compiuti vari errori, il primo dei quali è la divisione dei luoghi di lavorazione, e quindi della troupe e delle comparse. Girato con una certa intenzione di realismo, il film non riesce a mostrarci un Egitto plausibile, vivente, ma solo interni di templi e scarse milizie messe sul terreno come soldatini di piombo, o addossate alle rovine. Gran parte della vicenda, collocata al tempo della ventesima dinastia, si svolge nel chiuso delle stanze, attroverso discussioni di vertice tra Ramses XII, il figlio anch'esso di nome Ramses, le due donne Sarah e Kama, il sacerdote Herhor e così via.

La storia sembra adombrare, nel conflitto fra il potere politico e l'effettivo dominio della casta sacerdotale, il punto di vista ufficiale di Gomulka, non solo sui rapporti Stato-Chiesa, ma anche sulla ingerenza sacerdotale nelle questioni internazionali (problema dei confini). Qui vediamo i sacerdoti, conscii della debolezza economica del Paese, voler scendere a patti con la Assiria, (potrebbe essere la Germania del tempo) ottenendone il contentino della Giudea in cambio della mano libera sulla Fenicia. La Fenicia invece vorrebbe

vedere l'Egitto in guerra contro l'Assiria e questo è anche il parere del giovane pretendente, divenuto poi faraone. Ma i sacerdoti riescono a frenare l'impulsivo e scontroso sovrano, negandogli il tesoro aureo di riserva, da essi gelosamente conservato ed infine, messi in difficoltà, lo fanno assassinare.

Il film è tratto da un racconto di Boleslaw Prus e non possiamo giurare sulla autenticità dei fatti; più che una tesi, espone un conflitto, sviscerandolo in termini laicistici. La crisi dell'Egitto è anche l'inizio della separazione dei poteri fra sacerdoti e faraone, e la prima coscienza delle autonomie statuali sulla investitura sacra. Ma quella che è chiarissima è l'inautenticità della esposizione, pesante e piena di lungaggini; infelici i tentativi di fare dello spettacolo attraverso la profusione di nudi, orgie, spogliarelli, danze, veli, nel ricordo sbiadito di *Cleopatra.* Scadente il colore, e scarsamente convincenti anche le riprese effettuate nei Lodz Studios, anche per la fastidiosa sensazione di un'azione spaesata, priva di un retroterra reale.

Ha chiuso così un festival, che tutti si sono affrettati a definire « medio» , per non dirlo mediocre, e che ha visto i pochi valori in campo venire seppelliti da interessi mercantili e da malintesi nazionalismi.

G. B. CAVALLARO

La Giuria del XX° Festival International du Film di Cannes — composta da: Sophia Loren (Italia), presidente, Marcel Achard (Francia), Tetsuro Furukaki (Giappone), Maurice Genevoix (Francia), Jean Giono (Francia), Maurice Lehmann (Francia), Richard Lester (U.S.A.), Denis Marion (Belgio), André Maurois (Francia), Vinicius de Moraes (Brasile), Marcel Pagnol (Francia), Jury Rajzman (U.R.S.S.), Armand Salacrou (Francia), Peter Ustinov (Gran Bretagna) — ha assegnato i seguenti premi:

PALMA D'ORO: « ex-aequo » a *Signore e signori* di Pietro Germi (Italia) ed a *Un homme et une femme* (Un uomo, una donna) di Claude Lelouch (Francia);

PALMA D'ORO PER LA MIGLIORE INTERPRETAZIONE FEMMINILE: Vanessa Redgrave per *Morgan - A Suitable Case for Treatment* (Morgan - matto da legare) (Gran Bretagna);

PALMA D'ORO PER LA MIGLIORE INTERPRETAZIONE MASCHILE: Per Oscarsson per *Sult* (t.l.: La fame) (Danimarca);

PREMIO SPECIALE DELLA GIURIA: *Alfie* (Alfie) di Lewis Gilbert (U.S.A.);

PREMIO PER LA MIGLIORE REGIA: Sergej Jutkevič per *Lenin v Polche* (t.l.: Lenin in Polonia);

PREMIO « OPERA PRIMA »: *Rascoala* di Mircea Muresan (Romania);

PREMIO 20° ANNIVERSARIO DEL FESTIVAL DI CANNES: Orson Welles per *Campanadas de medianoche* e per il complesso della sua opera;

MENZIONE PER L'INTERPRETAZIONE: Totò per *Uccellacci e uccellini* (Italia).

Le diverse giurie non ufficiali hanno assegnato i seguenti premi:

Premio O.C.I.C. (Office Catholique International du Cinéma): *Un homme et une femme*;

Premio Fipresci (Fédération Internationale de la Presse Cinématographique): *Der junger Törless* di Volker Schlöndorff (Germania occ.);

Premio Unicrit (Union Internationale de la Critique Cinématographique): *Campanadas de medianoche*;

Gran Premio della Fotografia (della Commissione Superiore della Tecnica): « ex-aequo » a Patrice Pouget e Jean Collomb per *Un homme et une femme* ed a Edmund Richard per *Campanadas de medianoche.*

I film di Cannes

POPIOLY (t.l. **Ceneri)** — **r.:** Andrzej Wajda - **s.:** dal romanzo di Stefan Zeromski - **sc.:** Aleksander Scibor-Rylski e A. Wajda - **f.:** Jerzy Lipman - **scg.:** Anatol Radzinowicz - **m.:** Andrzej Markowski - **int.:** Daniel Olbrychstki, Peter Wysocki, Beata Tyszkiewicz (Elisabetta), Pola Raksa, Boguslaw Kierc (Cedro), Jan Swiderski - **p.:** Film Polski - **o.:** Polonia.

LA RELIGIEUSE [presentato nel programma ufficiale come: **Suzanne Simonin, la religieuse de Denis Diderot**] — **r.:** Jacques Rivette - **s.:** dal romanzo di Denis Diderot - **sc.:** Jean Gruault e Jacques Rivette - **dial. aggiunti:** Jean Gruault - **f.** (Eastmancolor) : Alain Levent - **scg.:** Jean-Jacques Fabre - **m.:** Jean-Claude Eloy - **mo.:** Denise De Casabianca - **int.:** Anna Karina (Suzanne), Liselotte Pulver (Madame de Chelles), Micheline Presle (Madame de Moni), Francine Bergé (Suor Santa Cristina), Christiane Lenier (Madame Simonin), Francisco Rabal (Dom Morel), Wolfgang Reichmann (Padre Lemoine), Catherine Diamant (Suor Santa Cecilia), Yori Bertin (Suor Santa Teresa) - **p.:** René Demoulin per Rome Paris Films /Productions Georges De Beauregard / Société Nouvelle de Cinéma - **o.:** Francia.

ES — **r., s.** e **sc.:** Ulrich Schamoni - **f.:** Gerard Vandenberg - **m.:** Hans Possega - **mo.:** Heidi Rente - **int.:** Sabine Sinjen (Hilke), Bruno Dietrich (Manfred), Ulrike Ullrich (l'amica di Hilke), Harry Gillmann (il padre di Hilke), Inge Herbrecht (la madre di Hilke), Tilla Durieux, Werner Schwier, Marcel Marceau, Bernhard Minetti, Robert Müller, Will Tremper - **p.:** Horst Manfred Adloff per la Atlas - **o.:** Germania occ. (86 minuti, 2356 metri).

MODESTY BLAISE (Modesty Blaise: La bellissima che uccide) — **r.:** Joseph Losey - **s.:** dai « comics » [« fumetti »] di Peter O' Donnell e Stanley Dubonn - **sc.:** Evan Jones - **f.** (Eastmancolor, Schermo Panoramico) : Jack Hildyard - **scg.:** Richard Mac Donald e Jack Shampan - **m.:** John Dankworth - **mo.:** Reginald Beck - **int.:** Monica Vitti (Modesty Blaise), Terence Stamp (Willie Garvin), Dirk Bogarde (Gabriel), Harry Andrews (Sir Gerald Tarrant), Michael Craig (Paul Hagen), Scilla Gabel (Melina), Tina Marquand (Nicole), Clive Revill (McWhirter), Rossella Falk (Signora Fothergill), Joe Melia (Crevier), Lex Schoorel (Walter), Sylvan (Paco), Jon Bluming (Hans), Roberto Bisacco (Enrico), Saro Urzì (Basilio), Giuseppe Paganelli (Le Moine), Alexander Knox (il Ministro) - **p.:** Joseph Janni per la 20th Century-Fox - **o.:** Gran Bretagna - **d.:** Dear-20th Century-Fox.

RASCOALA [presentato come: **Inverno in fiamme**] — **r.**: Mircea Muresan - **s.**: dal romanzo (trad. it.: « La rivolta », Carabba ed., 1964) di Liviu Rebreanu - **sc.**: Petre Salcudeanu - **f.**: Nicu Stan - **m.**: Tiberiu Olah - **int.**: Ilarion Ciobanu, N. Secareanu, Matei Alexandru, Ion Besoiu, Ernest Maftei, Costantin Codrescu, Adriana Nicolesco - **p.**: Romfilm - **o.**: Romania.

CAMPANADAS DE MEDIANOCHE — **r.** e **sc.**: Orson Welles - **s.**: dalle tragedie di William Shakespeare - **f.**: Edmund Richard - **m.**: Angelo Francesco Lavagnino - **int.**: Orson Welles (Falstaff), John Gielgud, Jeanne Moreau, Margaret Rutherford, Alan Webb, Marina Vlady, Norman Rodway, Walter Chiari, Keith Baxter, Fernando Rey, Jose Nieto, Julio Pena, Fernando Hilbert - **p.**: Internacional Films Española/E. Piedra Miana - **o.**: Spagna.

DER JUNGE TÖRLESS — **Superv.**: Louis Malle - **r.** e **sc.**: Volker Schlöndorff - **s.**: dal romanzo di Robert Musil (trad. it.: « Il giovane Törless », Einaudi ed.) - **f.**: Franz Rath - **scg.**: Maleen Pacha - **m.**: Hans Werner Henze - **mo.**: Claus von Boro - **int.**: Matthieu Carrière (Törless), Bernd Tischer (Beineberg), Marian Seidowsky (Basini), Alfred Dietz (Reiting), Lotte Ledl (albergatrice), Hanne Axmann-Rezzori (Signora Törless), Herbert Asmodi (Signor Törless), Fritz Gehlen (direttore) e Barbara Steele - **p.**: Franz Seitz per Franz Seitz (München) / Louis Malle (Paris) - **o.**: Germania occ. - Francia.

ALFIE (**Alfie**) — **r.**: Lewis Gilbert - **s.** e **sc.**: Bill Naughton, dalla sua commedia - **f.**: Otto Heller - **m.**: Sonny Rollins - **mo.**: Thelma Connell - **int.**: Michael Caine (Alfie), Shelley Winters (Ruby), Millicent Martin (Siddie), Julia Foster (Gilda), Jane Asher (Annie), Shirley Anne Field (Carla), Vivien Merchant (Lily), Eleanor Bron (l'ostetrica) - **p.**: Lewis Gilbert per la Paramount - **o.**: U.S.A. - **d.**: Paramount.

ZDRASTVUOI ETO IA (t.l. **Buon giorno, sono io!**) — **r.**: Frunze Dovlatian - **s.** e **sc.**: Arnold Agababov - **f.** (Sovscope): Albert Yavuryan - **int.**: Natalia Fateeva (Liucia), Armen Zhigarjanian (artiom), Roland Bikov (Oleg) - **p.**: Armenfilm - **o.**: U.R.S.S. (Repubblica Socialista Sovietica di Armenia). (3834 metri, 110 minuti).

UN HOMME ET UNE FEMME (**Un uomo, una donna**) — **r.**, **s.** e **sc.**: Claude Lelouch - **adatt.** e **dial.**: Pierre Uytterhoeven e Claude Lelouch - **f.** (Eastmancolor): Patrice Pouget e Jean Collomb - **scg.**: Bob Luchaire - **m.**: Francis Lai - **mo.**: Claude Barrois - **int.**: Anouk Aimée (Anne Gauthier), Jean-Louis Trintignant (Jean-Louis Duroc), Pierre Barouh (Pierre Gauthier), Valérie Lagrange (Valérie Duroc), Simone Paris (la direttrice della pensione), Paul Le Person (il pompista), Henri Chemin (l'altro pilota), Antoine Sire (Antoine Duroc), Souad Amidou (Françoise Gauthier), Yane Barry (l'amante di Jean-Louis Duroc) - **p.**: Les Films 13 - **o.**: Francia - **d.**: Dear - United Artists.

SULT (t.l. **La fame**) — **r.** e **sc.**: Henning Carlsen - **s.**: dal romanzo di Knut Hamsun - **f.**: Henning Kristiansen - **scg.**: Erik Aaes - **cost.**: Ada Skolmen - **m.**: Krzysztof Komeda - **int.**: Per Oscarsson (il giovane), Gunnel Lindblom (la ragazza) e in brevi parti attori svedesi, danesi e norvegesi - **p.**: Bertil Ohlsson per Henning Carlsen (Copenhagen) / Sandrews e Svenska Filminstitutet (Stockholm) / Studio ABC (Oslo) - **o.**: Danimarca - Svezia - Norvegia.

L'ARMATA BRANCALEONE — **r.**: Mario Monicelli.

Vedere recensione di G. Gambetti e dati a pag. 66 del n. 5, maggio 1966.

MADEMOISELLE (**... E il diavolo ha riso**) — **r.**: Tony Richardson - **s.** e **sc.**: Jean Genet - **f.**: David Watkins - **scg.**: Jacques Saulnier - **cost.**: Jocelyn Rickards - **mo.**: Antony Gibbs e Sophie Coussein - **e.s.**: Daniel Braunschweig - **int.**: Jeanne Moreau (Mademoiselle), Ettore Manni (Manou), Keith Skinner (Bruno), Umberto Orsini (Antonio), Jacques Monod (il Sindaco), Gabriel Gobin (il Briga-

diere della Gendarmeria), Paul Barge (il giovane gendarme), Georges Douking (il parroco), Jane Beretta (Annette), Pierre Collet (Marcel), Jean Gras (Roger), Denise Peron (Maria), Rosine Luguet (Lisa), Georges Aubert (René), Antoine Marin (Armand), Gérard Darrieu (Boulot), Annie Savarin (Rose), Claire Ifrane (Lucie), Valérie Girodias (Josette), Mony Reh (Vievotte) - **p. :** Oscar Lewenstein per Procinex (Pariś) / Woodfall (London) - **o. :** Francia - Gran Bretagna - **d. :** Dear - United Artists.

CON EL VIENTO SOLANO — **r. :** Mario Camus - **s. :** dal racconto di Ignacio Aldecoa - **f. :** Juan Julio Baena - **int. :** Antonio Gades, Maria Josè Alfonso, Vicente Escudero, Imperio Argentina, Maria Luisa Ponte, Erasmo Pascual, Antonio Ferrandis - **p. :** Pro-Artis Iberia - **o. :** Spagna.

UCCELLACCI E UCCELLINI — **r. :** Pier Paolo Pasolini.

Vedere recensione di M. Verdone e dati nel prossimo numero.

ON (t.l. **L'isola**) — **r.,** **s.** e **sc. :** Alf Sjöberg - **m. :** Erik Nordgren - **dial. :** Alf Sjöberg e Bengt Jahnsson - **f. :** Lars Göran Bjöme - **int. :** Per Myrberg (il conte Magnus), Bibi Andersson (sua moglie), Karin Kavli (la madre del conte), Marianne Gräns (la giovane istitutrice), Jan-Olof Strandberg (il becchino) - **p. :** AB Svensk Filmindustri - **o. :** Svezia.

DR. ZHIVAGO (**Il dottor Zhivago**) — **r. :** David Lean - **r. IIa unità :** Roy Rossoti - **s. :** dal romanzo di Boris Pasternak - **sc. :** Robert Bolt - **f.** (Panavision, Metro olor) : Fred. A. Young - **f. IIa unità :** Manuel Berenguer - **scg. :** Terence Marsh - **c. :** Phyllis Danton - **m. :** Maurice Jarre - **mo. :** Norman Savage - **int. :** Omar Sharif (Juri Zhivago), Gerardine Chaplin (Tonja), Julie Christie (Lara), Tom Courtenay (Pàsa), Alec Guinness (Jevgraf), Siobhan McKenna (Anna Gromeko), Ralph Richardson (Aleksandr Gromeko), Rod Steiger (Komarovskij), Rita Tushingham (la ragazza), Adrienne Corri (Amelia), Geoffrey Keen (prof. Kurt), Jeffrey Rockland (Sasa), Lucie Westmore (Katia), Noel Willman (Razin), Gérard Tichy) Liberius), Klaus Kinski (Kostoied), Jack MacGowran (Petia), Maria Martin (una cliente d'Amelia), Tarek Sharif (Juri a 8 anni), Mercedes Ruiz (Tonia a 7 anni), Roger Maxwell (Il colonnello comandante dei rinforzi), Inigio Jackson (il maggiore), Virgilio Texeira (il capitano), Bernard Kay (il bolscevico), Erik Chitty (il vecchio soldato), José Nieto (il prete), Mark Eden (l'ingegnere della diga), Emilio Carrer (Il signor Sventitski), Gerhard Jersch (David), Wolf Frees (il delegato), Gwen Nelson (la compagna Kaprugina), José Caffarel (il miliziano), Brigitte Trace (una passante), Luana Alcaniz (signora Sventjtski), Lili Murati (la donna del treno) - **p. :** Carlo Ponti / Metro-Goldwyn-Mayer - **o. :** U.S.A., 1966 - **d. :** M.G.M.

DYMKY (**Le pipe [Tre originali notti d'amore]**) — **r.** e **sc. :** Vojtěch Jasný - **s. :** da tre racconti della raccolta « Tredici pipe » di Ilja Ehrenburg - **f.** (Cinemascope, Agfacolor) : Josef Vaniš - **scg. :** Jan Zázverka - **m. :** Svatopluk Havelka - **mo. :** Miroslav Hájek - **int. : 1° episodio (La pipa del Lord) :** Jana Brejchová (Lady Mary), Richard Münch (Lord Adward), Jan Kačer (John), Vít Olmer (Lord William) - **2° episodio (La pipa di Sant'Uberto) :** Sivi Bach (Elsa), Gerhard Riedemann (Kurt), Waldemar Matuška (Marcello) - **3° episodio (La pipa dell'attore) :** Walter Giller (George), Gitte Haenning (Mary), Juraj Herz (William Poker) - **p. :** Filmový Studio Barrandov (Praha) / Constantin Film (Wien) - **o. :** Cecoslovacchia - Austria, 1966 - **d. :** Indief. (2390 metri).

SECONDS — **r. :** John Frankenheimer - **s. :** dal romanzo poliziesco « The Double » di David Ely - **sc. :** Lewis John Carlino - **f. :** James Wong Howe - **scg. :** Ted Haworth - **m. :** Jerry Goldsmith - **titoli di testa :** Saul Bass - **mo. :** Ferris e David Webster - **int. :** Rock Hudson (Tony Wilson), Salome Jens (Nora Marcus), John Randolph (Arthur Hamilton), Will Geer (il vecchio), Jeff Corey (il signor Ruby), Richard Anderson (dott. Innes), Murray Hamilton (Charlie), Karl Swenson (dott. Morris), Khigh Dhiegh (Davalo), Frances Reid (Emily Hamilton), Wesley Addy (John), John Lawrence (il texano), Elisabeth Fraser (la biondona), Dody Heath

(Sue Bushman), Bobert Brubaker (Mayberry), Dorothy Morris (Signora Filter) - **p.:** Edward Lewis per Edward Lewis e John Frankenheimer - Paramount - **o.:** U.S.A. - **d.:** Paramount.

MORGAN - A SUITABLE CASE FOR TREATMENT (Morgan - matto da legare) — **r.:** Karel Reisz - **s.** e **sc.:** David Mercer - **f.:** Larry Pizer - **scg.:** Philip Harrison - **m.:** John Dankworth - **mo.:** Tom Priestley - **int.:** Vanessa Redgrave (Leonie), David Warner (Morgan), Robert Stephens (Napier), Irene Handl (signora Delt), Newton Blick (signor Henderson), Nan Munro (signora Henderson), Bernard Bresslaw (poliziotto), Arthur Mullard (Wally), Graham Crowden (consigliere), Peter Cellier (secondo consigliere), John Rae (giudice), Angus Mackay (l'Uomo Migliore) - **p.:** Leon Clore per la Quintra Films Productions - **o.:** Gran Bretagna - **d.:** Indief.

SIGNORE E SIGNORI — **r.:** Pietro Germi.

Vedere recensione di L. Autera e dati a pag. 48 del n. 3, marzo 1966.

A HORA E VEZ DE AUGUSTO MATRAGA (t.l. **L'ora e la volta di Augusto Matraga)** — **r.:** Roberto Santos - **s.:** da un racconto di Joao Guimares Rosa - **f.:** Belio Silva - **m.:** Geraldo Vandrè - **int.:** Léonardo Vilar (Augusto Matraga), Jofre Soares, Maria Ribeiro - **p.:** Carlos Barreto - **o.:** Brasile, 1965.

SZEGÉNYLEGÉNYEK (t.l. **I disperati)** — **r.:** Miklós Jancsó - **s.** e **sc.:** Gyula Hernádi - **f.** (Agascope) : Tamás Somló - **int.:** János Görbe (Gajdor), Tibor Molnár (Kabai padre), András Kozák (Kabai figlio), Gábor Agárdy (Torma), Zoltán Latinovits (Veszelka) - **p.:** Studio n. 4 della Mafilm - **o.:** Ungheria. (2589 metri).

LENIN V POLCHE (t.l. **Lenin in Polonia)** — **r.:** Sergej Jutkevič - **s.** e **sc.:** E. Gabrilovič e S. Jutkevič - **f.:** Jan Liaskovskij - **m.:** A. Valiačinskij - **int.:** Maksim Čatraukh - **p.:** Mosfilm - **o.:** U.R.S.S.

PHARAOH (t.l. **Il Faraone)** — **r.:** Jerzy Kawalerowicz - **s.:** dal romanzo di Boleslaw Prus - **sc.:** Tadeusz Konwicki e Jerzy Kawalerowicz - **f.** (Dialyscope, Eastmancolor) : Jerzy Wojcik - **scg.:** Jerzy Skrzepinski - **m.:** Adam Walacinski - **int.:** Jerzy Zelnik (Ramsete XIII°), Barbara Bryl (Kama), Krystyna Mikolajewska (Sarah), Piotr Pawloski (Herhor), Leszek Herdegen (Pentuer), Jerzy Buczacki (Thutmosis), Wieslawa Mazurkiewicz (Nikotris), Stanislaw Milski (Mephres) - **p.:** Jerzy Kawalerowicz per il gruppo « Kadr » della Film Polski - **o.:** Polonia, (170 minuti).

(*a cura di* ERNESTO G. LAURA)

San Sebastiano : un'edizione priva di emozioni

Piatta e priva di emozioni, questa edizione del Festival di San Sebastiano si è conclusa burrascosamente, con una specie di « pronunciamento » della stampa e degli organismi locali contro l'attuale direzione, incolpata soprattutto di noncuranza degl'interessi turistici della città e di scarsa capacità organizzativa. Le dimissioni, poi rientrate, di Cuenca, le proposte — le più varie e a volte contrastanti — per ridare prestigio a una rassegna in continuo declino, le accuse reciproche e le polemiche giornalistiche han conferito un certo sapore alle giornate altrimenti assai scialbe e monotone del festival, i cui mali d'altronde sono cronici e non ci pare possano esser guariti con un semplice cambio

della guardia o con un interessato spostamento di date inteso a imbroccare la stagione turisticamente più favorevole. Dei difetti di questo festival, che si ostina a voler restare un semplice doppione di altre manifestazioni più prestigiose, abbiamo già accennato in altre occasioni, indicando anche qualche possibile rimedio. Non è il caso d'insistervi, anche per non apparire degli ospiti petulanti, e limitiamoci a registrare ancora una volta, per dovere di cronisti, la modestia del livello generale della maggior parte delle opere esposte. Tra le quali, anche stavolta, non brillava di luce particolare la selezione italiana, a cui pure la giuria ha molto volonterosamente riconosciuto qualche merito attribuendo il premio per la miglior regia a Mauro Bolognini per *Madamigella di Maupin.*

Madamigella di Maupin di M. Bolognini (Italia).

Il film è noto da tempo in Italia, e non merita davvero che vi si faccia gran caso. In esso del racconto originario del Gautier non resta più che un'esile traccia, anzi solo lo spunto di partenza — il « travesti » di una pruriginosa donzella in fregola di avventure libertine —, ma anche questo privato della levità di tocco e della felice inventiva sempre rinnovantesi nel racconto e appesantito da un'assidua insistenza sugli aspetti ambigui del personaggio, che la stessa scelta dell'attrice — una Catherine Spaak ben adatta al ruolo pur se alquanto inespressiva — sottolinea fino al limite dell'androginismo. Debole nella costruzione narrativa, che accumula disordinatamente gli episodi senza comporre un autentico racconto, il film pecca anche come impostazione registica, oscillando dai toni ironici e caricaturali alla *Tom Jones* a quelli farseschi per poi scadere in un sentimentalismo dolciastro ch'è quanto di più lontano dallo spirito del Gautier; e si lascia apprezzare solo per il vigile gusto figurativo, la morbida preziosità del colore, la fantasiosa invenzione di un Settecento da « Fêtes galantes » mutuato dal Fragonard e da certi paesaggi di Moreau l'Ainé. Bolognini, è noto, riesce sempre a salvarsi sul piano della forma, che però va facendosi sempre più calligrafica e snervata, apparendo via via come il suo più grave limite.

Andremo in città di N. Risi (Italia).

Più consistente ci è parso l'altro film italiano, *Andremo in città,* che segna l'esordio nel lungometraggio di Nelo Risi, già attivo da anni come eccellente documentarista e autore di « servizi » televisivi. Risi è uomo di solide basi e culturalmente « impegnato », che si propone di andare controcorrente: il suo progetto di un « Pinocchio » basato sulla riduzione di Carmelo Bene è tale almeno da suscitare curiosità. Ma per il suo esordio nella regia sembra aver preferito battere sentieri più sicuri ed agevoli, non discostandosi da una maniera tradizionale di fare del cinema che, anche per la materia trattata, può oggi apparire alquanto superata. Il soggetto di Edith Bruck — moglie del regista — è soprattutto un documento umano dal quale la filigrana dell'autobiografismo traspare con delicatezza: e la storia del ragazzo cieco che dalla natia campagna ungherese si avvia ignaro verso il campo di sterminio, tenuto per mano dalla sorella che gli nasconde la spietata realtà circostante, elude i rischi della facile commozione anche in virtù di una scrittura semplice e dimessa, che consegue spesso il giusto equilibrio tra reportage realistico ed evocazione favolosa. Trasposto, con non poche modifiche, sullo schermo, il racconto viene a perdere molto della sua componente fiabesca e, acquistando concretezza realistica, mostra talune incongruenze che una sceneggiatura non priva di

difetti — malgrado l'apporto sapiente di uno Zavattini — rende più palesi. La ricostruzione degli episodi di guerra, dell'attività partigiana, delle repressioni tedesche, delle retate segue con scarsa inventiva i canoni ormai collaudati della ricca letteratura cinematografica esistente in proposito; e l'inserzione degli episodi sentimentali tra la ragazza e il giovane partigiano risulta — anche per l'assoluta insufficienza dell'attore Castelnuovo — convenzionale e poco pertinente. Ma pure il film ha i suoi pregi, che risiedono in particolare nella delicatezza del rapporto tra fratello e sorella e nella partecipazione commossa con cui il regista accompagna la loro vicenda che, ingenua e prevedibile nel suo impianto generale e nelle sue intersecazioni con il più vasto quadro della guerra, nei momenti di più raccolta intimità si apre a squarci di tenero lirismo. I difetti del film sono dunque difetti, più che d'inesperienza, di timidezza, denunciano una prudenza eccessiva e quasi il timore di far passi falsi; ma a Risi ci sentiamo di far credito di un temperamento qui ancora inespresso, che future occasioni potranno far vibrare con più franca consapevolezza.

Nueve cartas a Berta di B. Patino (Spagna).

Il premio « Opera prima », a cui il film di Risi poteva non senza merito ambire, è stato invece attribuito allo spagnolo Basilio Patino, un giovane procedente da quella Escuela Oficial de Cine che da anni si sforza di fornire all'esangue organismo del cinema iberico nuova linfa e giovani energie. Di Patino conoscevamo un cortometraggio, *Tarde de domingo* (1960), che era appunto il saggio di diploma all'Istituto madrileno: uno studio intimistico, di derivazione antonioniana, sulla vuota giornata di una ragazza, attraverso il quale si accennava un'immagine pigra, immota, priva di vibrazioni vitali, di un'intera società. Con *Nueve cartas a Berta* lo sguardo di Patino si apre a una visione più vasta e comprensiva, più acuta e consapevole, dell'attuale società spagnola, e tenta addirittura — per la prima volta a quel che ne sappiamo — di porsi criticamente il problema delle componenti storiche del suo attuale stato di cristallizzazione. Da questo punto di vista il film ci è parso di un'audacia sconosciuta al cinema iberico, che anche nei casi migliori — Berlanga, Picazo, Bardem — non è mai andato oltre una crittografia allusiva e reticente; là dove la posizione di Patino è netta, esplicita, rigorosa. Nei nove episodi che compongono il film — corrispondenti ad altrettante lettere che il giovane protagonista invia a una ragazza conosciuta a Londra, figlia di un repubblicano in esilio — si delinea un'immagine in tutto veridica della Spagna d'oggi, della sua ingannevole alacrità, delle sue attese, dei suoi rimpianti, delle sue illusioni, della sua pigra disperazione; si toccano non tangenzialmente problemi profondamente sentiti dalla gioventù come quelli dell'isolamento culturale, dei contatti col mondo esterno, della vischiosità del « sistema », del contrasto fra la nuova generazione e quella dei padri, dei rapporti coi fuorusciti, della conciliazione tra passato e presente, della necessità di un'alternativa all'attuale stato di congelamento; si denuncia con amaro sconforto l'impotenza dei giovani d'oggi, estranei all'una e all'altra Spagna e tesi a un superamento dialettico della trentennale frattura, ma troppo condizionati e premuti per battersi fino in fondo e non finire con le braccia alzate, rassegnati e delusi. I versi di Machado — « Españolito que vienes al mundo, te guarde Dios; una de las dos Españas ha de helarte el corazon » — suonano davvero come un'appassionata epigrafe a quest'opera così lucidamente e coerentemente impostata sul

piano ideale. Patino si colloca, a nostro avviso, all'avanguardia fra i cineasti spagnoli per posizione morale ed umana sincerità; pur se quest'opera d'esordio trova il suo limite in un certo impaccio linguistico che — malgrado le mutuazioni dal più recente e avanzato cinema europeo — rende spesso statiche le sue immagini, alquanto gracile la struttura degli episodi e affida soprattutto all'intervento continuo del « narratage » la significazione e la sottolineatura del discorso visivo.

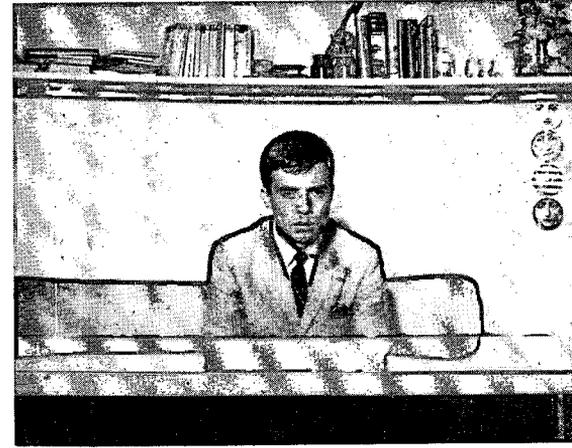
Le dimanche de la vie di J. Herman (Francia).

Altro esordiente il francese Jean Herman, che con *Le dimanche de la vie* — basato sul romanzo di Raymond Queneau — non dimostra di avere gran che da dire. La storia di per sé è abbastanza peregrina e ricca di assurdità: una zitella di mezza età s'invaghisce di un soldato che vede passare davanti al suo negozio di merceria, lo sposa, lo irretisce nella mediocrità di una vita provinciale fatta di piccoli commerci e d'intrighi familiari. Trasferitasi la coppia a Parigi, Giulia scopre di possedere facoltà divinatorie e apre un gabinetto di consultazioni chiromantiche, aiutata dal marito, che anzi, quando una malattia costringe a letto la moglie, ne prende addirittura il posto, travestendosi da Madame Saphir. Scoppia la guerra del '39. Valentin deve partire e nell'attimo in cui si salutano Giulia prevede con chiarezza quel che avverrà al fronte: una granata cadrà sul camion dove viaggia Valentin, e di lui, scomparso il polverone dello scoppio, non resteranno che briciole. Il senso di questa storia risulta abbastanza nebuloso, né vale a rischiarla l'incerta regia di Herman che, se trova qualche accento felice all'inizio nella descrizione dell'ambiente di una cittadina di provincia, manca totalmente nel tratteggio dei personaggi e non riesce a conferir loro la minima parvenza di credibilità.

Tant qu'on a la santé di P. Etaix (Francia).

Brillante, nel complesso, l'altra presenza francese, offerta da Pierre Etaix nella consueta veste di soggettista, regista e interprete. *Tant qu'on a la santé* vuol essere un apologo della convulsa ed alienante vita moderna, dominata dal frastuono, dalla fretta, dalla nevrosi. Su un tema siffatto le variazioni possibili sono infinite e non è a dire che il cinema non le abbia tentate un po' tutte, nelle più diverse direzioni; in quella comico-satirica è appena il caso di evocare i grandi nomi di Chaplin, Clair, Keaton o, scendendo ad epoca più vicina a noi, quello di Jacques Tati. È appunto da quest'ultimo che Etaix sembra in qualche modo prender le mosse, organizzando il suo universo alienato con la medesima precisione geometrica e il gusto translucido che, per esempio, riscontri in *Mon oncle*. Solo che in Tati l'osservazione della realtà coincide con una precisa individuazione di un modo di essere e fa luogo a un inequivocabile giudizio morale, prima di sottoporre la realtà stessa, così osservata, a un processo di ricreazione fantastica che è il lievito stesso della poesia. Etaix resta indubbiamente a un gradino più sotto: il repertorio di osservazioni ch'egli raccoglie non sfugge alla banalità del luogo comune, dei « tic » ricorrenti, dei topici più tristi del nostro comportamento, che l'abilità di Etaix e del suo fedele collaboratore Carrière organizza in « gag » brillantissime e di sicura efficacia ma non arriva a trasformare in incisivo giudizio morale. Lo stesso motivo della solitudine dell'uomo, caro ad Etaix e delicatamente espresso nelle sue opere precedenti, qui resta appena enunciato, sopraffatto com'è da un affastellarsi di trovate dalla incidenza puramente meccanica; talune delle quali mancano anche di freschezza, come quella dei dialoghi salottieri condi-

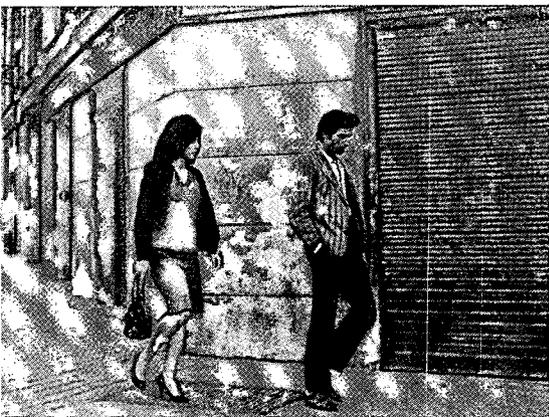
I festival dell'estate: Cannes

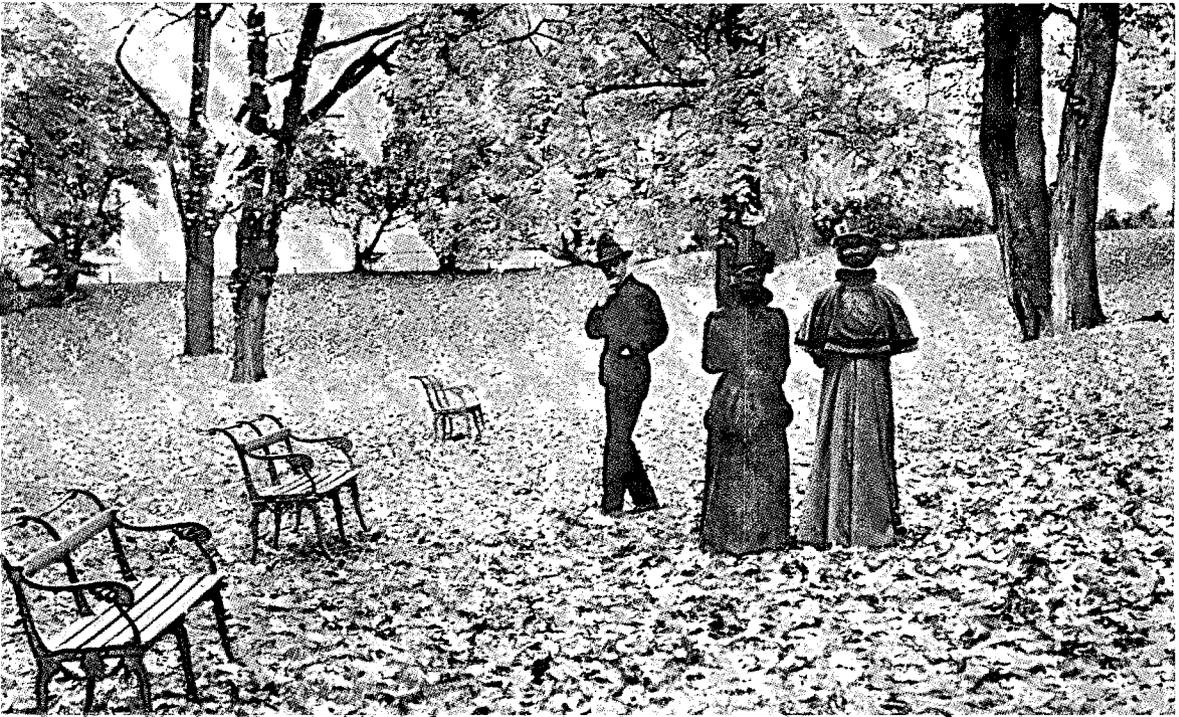
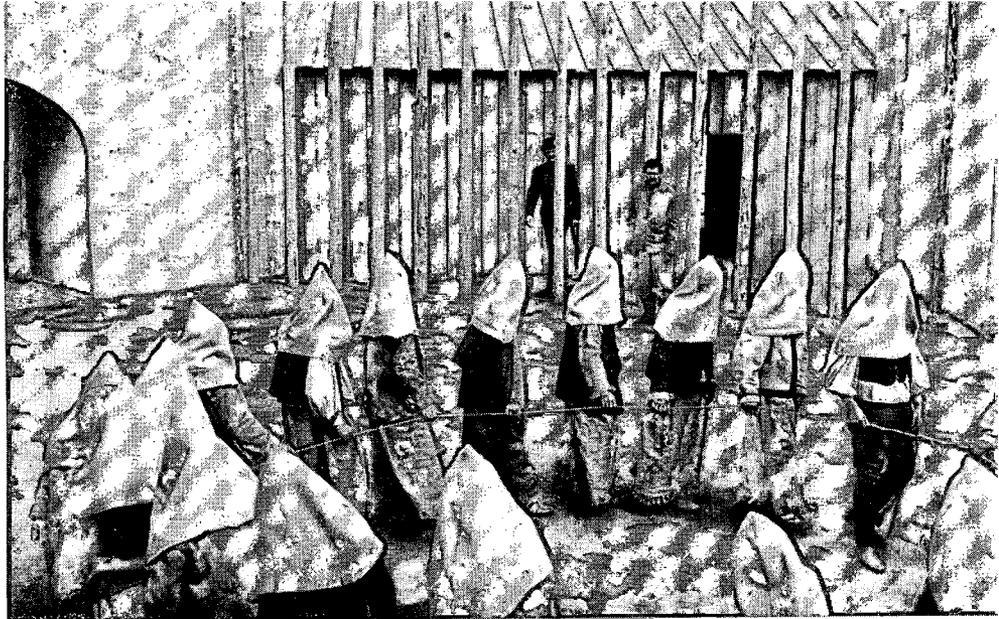
Da *Une homme et une femme* (Un uomo, una donna) del francese Claude Lelouch, che ha vinto a Cannes la « Palma d'oro ». (*Jean-Louis Trintignant*).

(*Sopra*): Da *Modesty Blaise* (Modesty Blaise: la bellissima che uccide) di Joseph Losey (G. B.). (*Rossella Falk*, *Monica Vitti*) - (*A destra in alto*): Da *Morgan* (Morgan - matto da legare) di Karel Reisz (G. B.). (*David Warner*) - (*A destra, a fianco*): Da *Es* di Ulrich Schamoni (Germania occ.). - (*Sotto*): Da *Seconds* di John Frankenheimer (U.S.A.). (*Rock Hudson*).

Da *Campanadas de medianoche* (Falstaff) di Orson Welles (Spagna), premiato a Cannes per la fotografia di Edmund Richard. (*Jeanne Moreau, Orson Welles*).

Da *Dr. Zhivago* (Il dottor Zhivago) di David Lean (U.S.A.). Direttore della fotografia è Fred A. Young.

(*Sotto, a sinistra*): Da *Con el viento solano* di Mario Camus (Spagna). (*Antonio Gades, Maria José Alfonso*).

(*Sotto*): Da *Uccellacci e uccellini* di Pier Paolo Pasolini (Italia). (*Totò*).

(*Sopra*): Da *Popioły* (t.l.: Ceneri) di Andrzej Wajda (Polonia). (*Bogusław Kiers, Jan Nowicki*). - (*A fianco*): Da *Pharaoh* (t.l.: Il faraone) di Jerzy Kawalerowicz (Polonia). - (*Sotto*): Da *Dymky* (t.l.: Le pipe) di Vojtěch Jasný, episodio *La pipa di Sant'Uberto* (Cecoslovacchia). (*Vivi Bach*).

(*Sopra*): Da *Rascoala* di Mircea Muresan (Romania). (*Adriana Nicolesco*). - (*A destra*): Da *On* (t.l.: L'isola) di Alf Sjöberg (Svezia). (*Bibi Andersson*). - (*Sotto*): Da *Sult* (t.l.: Fame) di Henning Carlsen (Danimarca).

(*Sopra*): Da *Szegénylegények* (t.l.: I senza speranza) di Miklós Jancso (Ungheria).

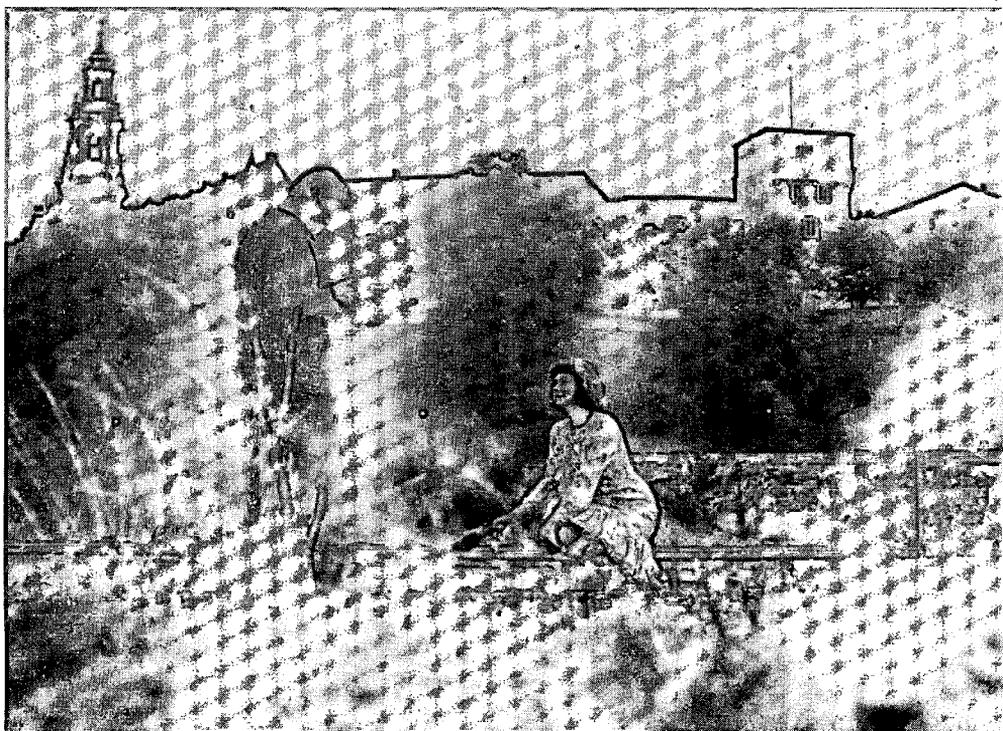
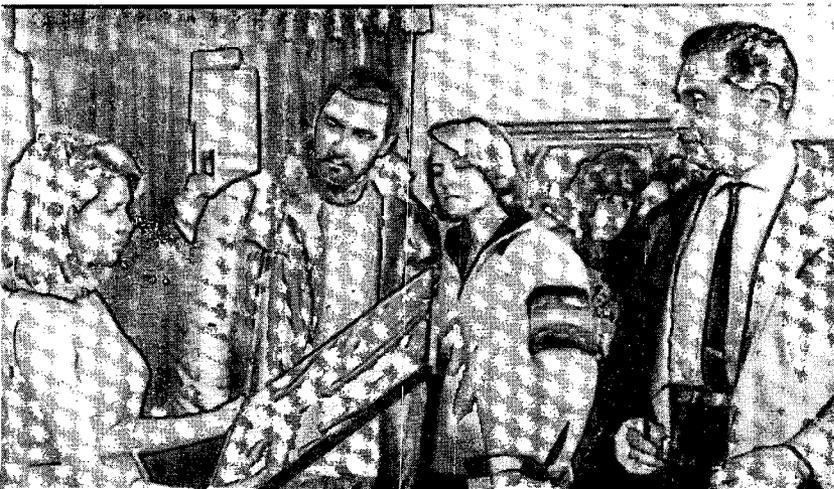
(*Sopra*): Da *L'armata Brancaleone* di Mario Monicelli (Italia). (*Vittorio Gassman*). - (*A destra*): Da *Der junge Törless* di Volker Schlöndorff, supervisione di Louis Malle (Germania occ.). (*Matthieu Carrière*).

San Sebastiano

(*In alto*): Da *Othello* di Stuart Burge (G. B.). (*Laurence Olivier, Maggie Smith*). - (*Sopra*): Da *Tant qu'on a la santé* di Pierre Etaix (Francia), premio « Concha de plata ». (*Pierre Etaix*). - (*A destra*): Da *Cast a Giant Shadow* (Combattenti della notte) di Melville Shavelson (U.S.A.). (*Kirk Douglas*). - (*In basso*): Da *I Was Happy Here* di Desmond Davis (G. B.), « Gran Concha de Oro ». (*Sarah Miles*).

(*Sopra*): Da *Intimi osvetleni* (t.l.: Illuminazione intima) di Ivan Passer (Cecoslovacchia). (*Vera Kesadlová*).

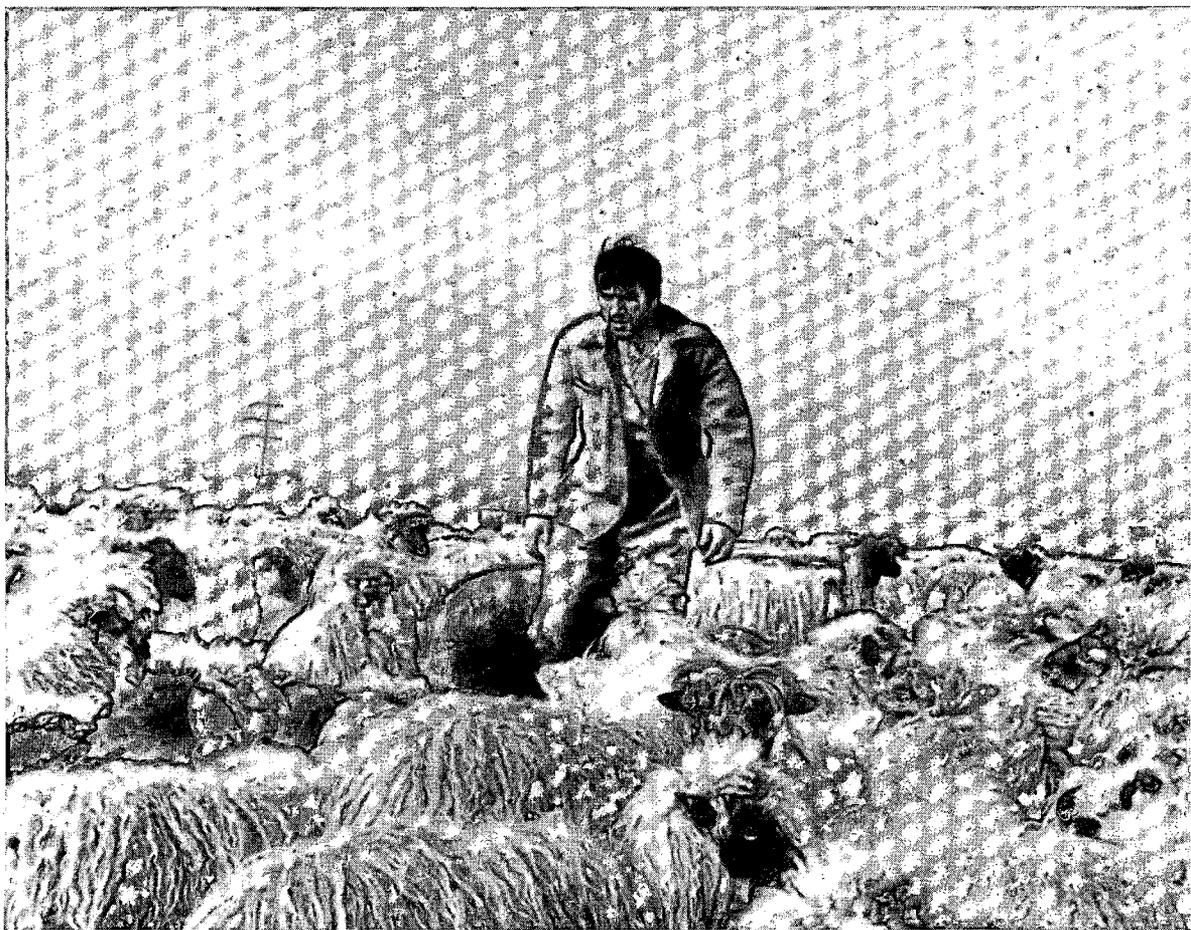
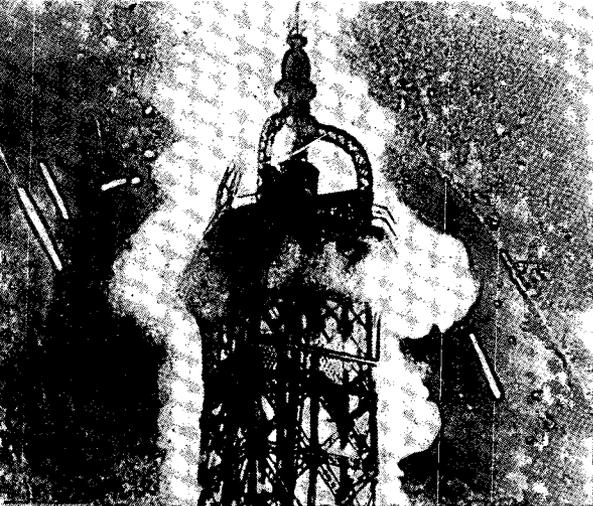
(*A destra*): Da *Andremo in città* di Nelo Risi (Italia). (*Geraldine Chaplin, Federico*).

(*Sotto*): Da *Niekochana* (t.l.: La non amata) di Janusz Nasfeter (Polonia). (*Ekzbieta Czyzewska*).

(*In alto, a sin.*): Da *Di buon mattino* di Tatiana Lioznova (U.R.S.S.). - (*Sopra*): Da *Le dimanche de la vie* di Jean Herman (Francia). (*Danielle Darrieux*). - (*A fianco*): Da *Hyoten* (t.l.: Punto di congelamento) di Satsuo Yamamoto (Giappone). - (*In basso*): Da *Del brazo y por la calle* di Enrique Carreras (Argentina). (*Evangelina Salazar*).

Pesaro

(*In alto*): Da *Každý den odvahu* (t.l.: Il coraggio quotidiano) di Ewald Schorm (Cecoslovacchia). (*Jana Brejchová*). - (*A destra*): Da *A mosca cieca* di Romano Scavolini (Italia). - (*Sotto*): Da *Čovek nije tica* (t.l.: L'uomo non è un uccello) di Dusan Makavejen (Jugoslavia). (*Milena Dravić*).

(*Sopra*): Da *Jag* (t.l.: Io) di Peter Kylberg (Svezia). (*Christer Banck*, *Agneta Anjou*).

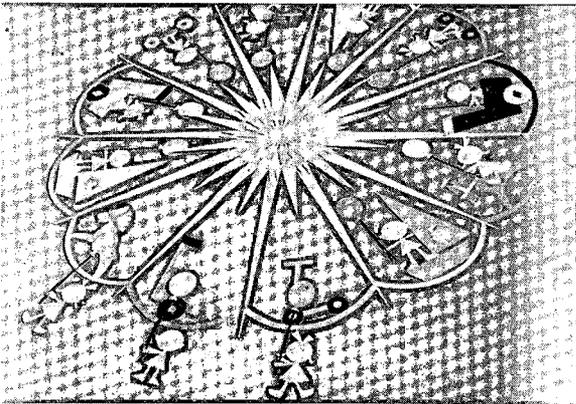
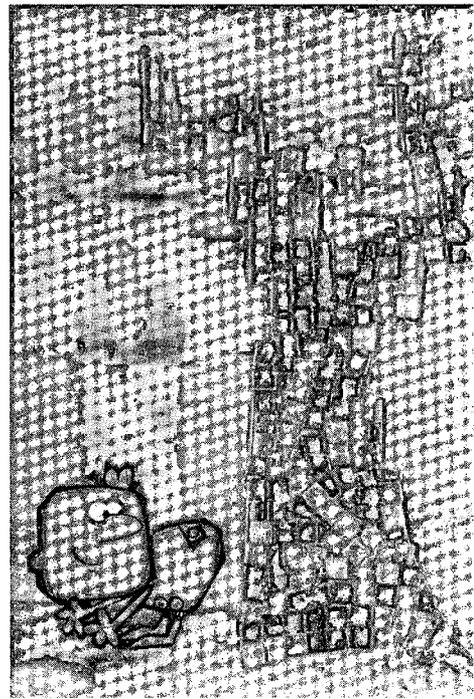
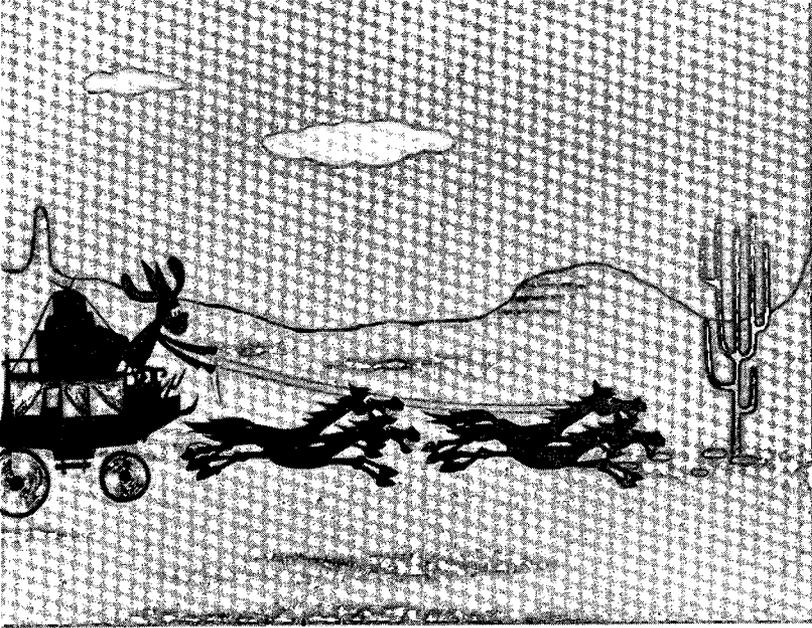
(*In alto*): Da *Zvonjat, otkrojte dver* (t.l.: Suonano, aprite la porta) di Aleksandr Mitta (U.R.S.S.). (*Lena Proklova*). - (*Sotto, a sinistra*): Da *Brigitte et Brigitte* di Luc Moullet (Francia). (*Françoise Vatel, Colette Descombes*). - (*Sotto, a destra*): Da *O desafio* (t.l.: La sfida) di Paulo Cézar Saraceni (Brasile). (*Isabella e Oduvaldo Viana Filho*). - (*In basso*): Da *The Shooting* di Monte Hellman (U.S.A.). (*Jack Nicholson*).

Karlovy Vary

Da *Tri* (t.l.: Tre) di Alexandar Petrovic (Jugoslavia), Primo Premio Speciale al Festival di Karlovy Vary.

Trieste: fantascienza

(*A sinistra*): Da *La cité foudroyée* (1924) di Luitz Morat (Francia).

(*A destra*): Da *Batman* (1943) di Lambert Hillyer, dai « comics » di Bob Kane (U.S.A.). (*J. Carrol Naish*). - (*Sotto*): Da *L'urlo* di Camillo Bazzoni (Italia), cortometraggio.

Mamaia: animazione

(*Sopra*): Da *Wykres* (t.l.: Diagramma) di Daniel Szczechura (Pdonia).

(*Sopra*): Da *Un nasture* (t.l.: Il bottone) di Olimp Vàràsteanu (Romania). - (*A destra*): Da *Noznichka i momtchentse* (t.l.: Le forbici e il ragazzino) di Hristo Topuzanov (Bulgaria), « Pellicano d'argento » per il film per l'infanzia.

Da *Far-West* di Florin Anghelescu (Romania). - (*Sotto*): Da *Kostimirani rendez-vous* (t.l.: Appuntamento di costumi) di Borivoj Dovniković (Jugoslavia).

zionati dai « caroselli », già sfruttata, con ben altro mordente satirico, da Godard in *Pierrot le fou* o quella del « camping » paragonato a un « lager », che, a parte la sproporzionata lunghezza e una certa debolezza ritmica, non può certo dirsi che sia un'intuizione originale. Come attore, Etaix resta fermo al suo tipo fisionomicamente modellato su Keaton e debitore invece a Tati del repertorio mimico-gestuale: la sua presenza è sempre misurata e elegante, ma a lungo andare tradisce stanchezza. Forse Etaix non ha fiato sufficiente per reggere alla lunga distanza: il cortometraggio è la sua misura ideale, come mostra anche *Insomnie* (1964), proiettato come « hors d'oeuvre », breve e deliziosa variazione ironica sulla dilagante ossessione della letteratura vampiresca.

I Was Happy Here di D. Davis (G.B.).

La partecipazione più considerevole e prestigiosa della rassegna è risultata quella della Gran Bretagna, che si è anche meritata la « Concha de oro » per *I Was Happy Here* di Desmond Davis.

Davis è al suo terzo film, e sembra aver compiuto buoni progressi rispetto a *The Girl with Green Eyes* (La ragazza con gli occhi verdi) con cui si fece conoscere a Venezia nel 1964. Un primo punto di merito è nella fedeltà a un determinato mondo, a un determinato ambiente: il mondo è quello di certi personaggi, soprattutto femminili, tormentati da problemi e insoddisfazioni sentimentali, l'ambiente quello di un'Irlanda colta nella suggestiva pittoricità dei suoi paesaggi. In tale ambientazione Davis colloca la storia di una crisi sentimentale, di un ritorno alla giovinezza tentato da una donna mal maritata, che alla fine dovrà convincersi che il tempo è passato, le cose e gli uomini sono mutati e che a lei non resta che coltivare in solitudine la memoria delle illusioni giovanili. Il soggetto in verità non abbonda di spunti originali: un'altra delle fedeltà di Davis — alla scrittrice Edna O'Brien — si rivela alquanto mal riposta. Ma su una storia intrisa di romanticismo deteriore il regista riesce a sovrapporre un suo commosso sentimento del paesaggio e della natura, e del rapporto che s'intuisce fra essi e il comportamento dei personaggi, fra i quali quello della protagonista — affidato alla fine e sensibile Sarah Miles — riesce proprio in grazia di tale rapporto a raggiungere una persuasiva verità poetica. Certo Davis rimane una figura minore nell'ambito del nuovo cinema inglese, tende a certe compiacenze fotografiche ereditate forse dalle sue esperienze di operatore, e del suo antico sodalizio con Richardson non ha salvato che un certo ritmo nervoso di montaggio; ma non si può disconoscergli una sensibilità sempre più esperta e matura nel tracciare in punta di penna dei plausibili schizzi psicologici di figure femminili.

Othello di S. Burge (G.B.).

Con l'altro film inglese, *Othello*, il festival ha offerto forse l'unica occasione di un autentico ed elevato intrattenimento culturale. Si tratta, com'è noto, di una riproduzione, curata da Stuart Burge, dello spettacolo presentato a Londra il 21 aprile 1964 dal National Theatre diretto da Kenneth Tynan e Laurence Oliver, il quale ultimo vi impersonava — per la prima volta nella sua carriera dopo essere stato in gioventù un memorabile Iago — la parte del protagonista. Come registrazione di uno spettacolo teatrale — semplice strumento, cioè, di mediazione culturale — il film sembra escludere qualsiasi discorso critico; il quale dovrebbe, semmai, esercitarsi sull'opera che il film riproduce, cioè la rappresentazione teatrale, sotto i suoi varii e specifici aspetti

quali la fedeltà al testo, gli accorgimenti del « metteur en scène » — non Stuart Burge ma John Dexter, curatore dello spettacolo all'Old Vic —, la scenografia, la recitazione degli attori e così via: cosa che esulerebbe dai nostri compiti né troverebbe qui la sede idonea. Diremo di più: che la presentazione di un'opera siffatta in un concorso cinematografico, e non a titolo di documentazione o come strenna per gli spettatori — certo ben disposti a godersi uno spettacolo di alta classe senza sottilizzare se si tratti di cinema o di teatro, di cinema teatrale o di teatro cinematografico —, e perciò fuori concorso e senza possibilità di comparazione con opere di natura affatto eterogenea, ci è parsa un'idea alquanto incongrua o, a dirla francamente, del tutto balorda. Ma tuttavia il film suggerisce alcune considerazioni, applicabili d'altronde ad altre possibili intraprese dello stesso tipo, intese come questa al meritorio proposito di consentire una più vasta fruizione di un grande avvenimento teatrale di quel che non consentano le pur numerose repliche dello spettacolo medesimo in un solo teatro o in una sia pur prolungata « tournée ». La prima considerazione è che, se apparirebbe arduo classificare questo *Othello* fra le opere d'arte cinematografica, è pur vero ch'esso fornisce solo un'idea relativa di quello ch'è stato lo spettacolo teatrale che pur intende riprodurre; e ciò perché mancano in esso alcune cose che in nessun modo erano riproducibili sulla pellicola, quali la tridimensionalità della scena, il rapporto prospettico fra questa e la sala, la giusta gradazione dei colori, il contatto diretto degli attori col pubblico, le esatte risonanze delle voci e dei suoni; e in più altre cose che forse non era impossibile riprodurre, ma che il regista ha comunque preferito alterare e trasformare. Il film infatti non è stato girato all'Old Vic, dove lo spettacolo aveva luogo, ma, sia pure per esigenze di maggior comodità, in un teatro di posa, dove le dimensioni delle scene sono state generosamente ampliate. Inoltre, la ripresa non è stata effettuata da una sola macchina collocata in un punto determinato ,ma da tre macchine poste in luoghi diversi, che operando simultaneamente registravano l'azione scenica da tre differenti punti di vista, ciascuno dei quali, in una operazione successiva che non può dirsi di montaggio, è stato di volta in volta scelto e fissato come obbligatorio e definitivo punto di vista per tutti gli spettatori. Della rappresentazione della tragedia shakespeariana il film offre dunque talvolta una visione totale — che peraltro, come si è accennato, è già differente da quella che si avrebbe da qualsiasi poltrona del teatro —, altre volte una visione parziale, che di volta in volta concentra l'attenzione su un solo settore della scena, altre volte ancora una visione di dettaglio, che isola un personaggio, un volto, un'espressione ed esclude tutto il resto. Abbiamo dunque un alternarsi di totali, campi medi e primi piani, determinati non già dal disperdersi o concentrarsi dell'attenzione del riguardante o da accorgimenti scenici o da movimenti degli attori sul palco, ma da una scelta, che è imposizione, del regista cinematografico. Quando Otello attacca la celebre invettiva « Per il cielo marmoreo, con l'umiltà dovuta a un sacro voto ... » noi lo vediamo in mezza figura, ginocchioni e come arrotolato su se stesso ,e non esiste altro, neanche Iago, che pure è lì a due passi e immaginiamo che stia crogiolandosi per l'ottenuto trionfo; e quando il Moro, stroncato da una crisi epilettica, si abbatte riverso per terra, la camera ce lo mostra in « plongée » dall'alto, che può essere il punto di vista di un elettricista appollaiato su un praticabile ma non quello di alcun possibile spet-

tatore in teatro. Due soli esempi: ma sufficienti, ci pare, per concludere che un'impresa come questa di Burge, se non si qualifica come una interpretazione o reinvenzione in termini cinematografici della tragedia shakespeariana, da valutare quindi esclusivamente sotto il profilo cinematografico — così come un *Hamlet*, un *Henry V*, un *Richard III* di Olivier si qualificavano esclusivamente come opere di cinema, e come tali volevano essere giudicate —, neanche può dirsi che sia lo spettacolo teatrale riprodotto tal quale, di cui il mezzo cinematografico sia solo, appunto, il meccanico e neutro riproduttore. Cosa sia non sapremmo: ma è certo che, se non possiamo dire di aver visto un film basato sulla tragedia di Shakespeare, non potremmo neanche sostenere di avere assistito all'*Othello* dato da sir Laurence Olivier all'Old Vic.

Su questo singolare esperimento di trascrizione cinematografica di uno spettacolo teatrale converrà ritornare, con minor frettolosità, quando esso, com'è sperabile, verrà presentato al pubblico italiano; augurandoci fin d'ora, ma senza troppa fiducia, che almeno un'opera siffatta riesca a sfuggire all'oltraggiosa pratica del doppiaggio, che in questo caso sarebbe dovvero un assurdo. Si potrà allora anche tentare un'analisi dell'interpretazione che la compagnia del National Theatre ha inteso dare del testo, un'interpretazione che, corretta e abbastanza tradizionale nell'inquadramento scenico e nell'impostazione generale, trova uno smagliante punto di forza nel personaggio del protagonista, al quale Laurence Olivier dà un'impronta tutt'affatto inconsueta, di penetrante modernità e ricca di intenzioni polemiche. Talché — fatta la riserva relativa al carattere teatrale dell'interpretazione — la preferenza che i giudici di San Sebastiano han voluto accordare a Frank Finlay — eccellente Iago, peraltro — ci è parsa assolutamente priva di giustificazione.

Nevada Smith (id.) di H. Hathaway (U.S.A.).

Nevada Smith, presentato dagli Stati Uniti e diretto dal veterano Henry Hathaway, è un « western » che parte con qualche ambizione, ma non tarda a sbarazzarsene come di un inutile fardello. Il personaggio del protagonista è ispirato a quello già esistente nel romanzo di Harold Robbins *The Carpetbaggers*, dal quale tre anni fa fu ricavato un film dal medesimo titolo (in italiano *L'uomo che non sapeva amare*). Lì, Nevada Smith era un personaggio di fianco: un vecchio « cow boy » dal passato avventuroso, approdato nella Hollywood degli anni venti a dirigervi film di cappelloni. Qui è ancora un ragazzo e il film ci mostra all'inizio — in sequenze di turgida violenza — l'uccisione dei suoi genitori ad opera di tre banditi. Il resto del film è occupato dalla lunga estenuante ricerca che il giovane, dominato da un odio implacabile, fa dei tre assassini, dagli espedienti rocamboleschi che escogita per snidarli, dalle vendette feroci che ne trae. Nel corso dei suoi girovagari s'incontra con Jonas Cord, un « carpetbagger » venuto dall'Ovest per vendere armi, che diventerà il suo consigliere e padre spirituale. Da lui Nevada Smith si dirigerà alla fine, quando, stanco e disgustato della vita errabonda e delle inutili vendette, e dopo aver risparmiato la vita all'ultimo dei suoi nemici, vorrà trovare un po' di pace e rifarsi un'esistenza. Jonas Cord è il padre di quel Jonas che troveremo come protagonista di *The Carpetbaggers*, e Brian Keith regge il ruolo che poi sarà di Leif Ericson. Nevada Smith, che da vecchio ci offrirà l'ultima patetica immagine di un Alan Ladd impegnato al massimo delle sue capacità, è qui invece Steve McQueen: espressione grintosa e recitazione incisiva, ma alquanto priva

di verità. Il film si disperde nelle troppo elaborate e improbabili peripezie del protagonista, e si segnala per un inusitato sfoggio di violenza che trascende spesso in autentico gusto sadistico. Sarebbe carina che il « western » italiano finisse per far scuola a Hollywood!

Cast a Giant Shadow (Combattenti della notte) di M. Shavelson (U.S.A.).

A un personaggio storico si rifà *Cast a Giant Shadow*, prodotto e diretto da Melville Shavelson, che rievoca la figura del colonnello David Marcus, organizzatore e animatore, nell'immediato dopoguerra, dell'esercito palestinese e considerato, benché americano, uno dei personaggi la cui influenza fu decisiva nella fondazione dello stato indipendente di Israele. Il film segue fedelmente i moduli della biografia romanzata in auge a Hollywood: impianto spettacolare grandioso, superficialità di ricostruzione storica, mitizzazione del personaggio, ampie intrusioni di episodi sentimentali e cast affollato di attori famosi, da Kirk Douglas effervescente mattatore a John Wayne, Yul Brynner, Frank Sinatra, ciascuno con il suo bravo e ben dosato « show » personale. Null'altro da dire.

Hyoten (t.l.: Punto di congelamento) di S. Yamomoto (Giappone).

Pochissimo da dire su un gruppetto di film presentati da varie cinematografie minori. Quella giapponese — che minore non è, ma che da alcuni anni si è lasciata molto ridimensionare, almeno alla luce di quanto è dato constatare negl'incontri non frequenti con la sua produzione — ha presentato *Hyoten* (t.l.: Punto di congelamento) diretto da Satsuo Yamomoto, un tempo — con Fumio Kamei, Kaneto Shindo — esponente autorevole del gruppo dei cineasti di sinistra che si opponevano ai grandi monopoli giapponesi, e fautore addirittura di un « realismo socialista » di tipo zdanoviano. Oggi, rientrato nei ranghi — come la maggior parte dei suoi colleghi di un tempo — dirige per la Daiei un « feuilleton » ricco di tutte le convenzioni del genere, in cui la tendenza al patetico, caratteristica della cinematografia nipponica, viene spinta al limite estremo annullando quei pochi motivi d'interesse che traspaiono dallo studio di un ambiente borghese, e il moralismo dilagante neutralizza le moderate asprezze di una vicenda che ha il suo punto di partenza in un adulterio.

Del brazo y por la calle di E. Carreras (Argentina).

Un adulterio — ma solo apparente — è alla base anche di *Del brazo y por la calle* dell'argentino Enrique Carreras, che tenta poco originali variazioni sul tema delle difficoltà e incomprensioni coniugali di una giovane coppia. Si arriva al limite di rottura, si sfiora il dramma; ma c'è l'amore, gran medico, che interviene a sanare la situazione e ad avviare verso un canonico lieto fine l'agrodolce vicenda. Basato su un testo teatrale, il film ne conserva l'ossatura scenica, la prevalenza del dialogo sulla parte visiva, la staticità delle situazioni, e non offre più che un diligente saggio di recitazione da parte dei due protagonisti.

Diplopennies di A. Scanelakis Grecia).

Con *Diplopennies*, diretto da Alecos Scanelakis, la cinematografia greca tenta una delle sue rare sortite in campo internazionale, restaurando, con candore quasi commovente, un tipo di commediola musical-turistico-sentimentale che pensavamo avesse fatto il proprio tempo da almeno trent'anni.

Molto arretrata sembra anche essere la cinematografia rumena — mal-

grado i riconoscimenti ottenuti l'altr'anno a Cannes — se ancora ritiene di affidare il proprio prestigio a opere come *Haiducii*, diretto con goffa pesantezza di mano da Dinu Cocea: un esordiente, sull'avvenire cinematografico dal quale non scommetteremmo gran che. Il film, ambientato nel XVIII secolo e non privo di pretensioni spettacolari, narra una confusa e farraginosa vicenda di vendette tra esponenti di una banda di fuorilegge, di intrallazzi tra principi valacchi e pascià mussulmani, di orge gitane, di assalti alla diligenza, non senza qualche velata allusione polemica alle condizioni disgraziate nelle quali versava il popolo rumeno sotto l'impero dei boiardi.

Haiducii di D. Cocea (Romania).

Il film rumeno introduce al gruppo delle cinematografie dell'Europa orientale, fra le quali come di consueto sono Cecoslovacchia e Polonia a fare la miglior figura — anche se a un livello meno brillante di altre occasioni — mentre l'Unione Sovietica, forse scottata dall'insuccesso toccato l'anno scorso al pretenzioso *Jatcharovannaia* (t.l.: Il Desna incantato) di Yulia Slontseva, si è contentata di fare atto di presenza con un filmettino, diretto anch'esso da una donna, Tatiana Lioznova, dal titolo originale sconosciuto ma che dovrebbe corrispondere press'a poco a *Di buon mattino*. Una favoletta zuccherosa e intrisa di buoni sentimenti, con una coppia di fratelli rimasti orfani in tenera età e il giovanotto che fa da padre e madre alla sorellina minore, improvvisandosi pedagogo e sacrificando per anni la propria libertà al gravoso compito che si è imposto. Un film pulito e corretto, ma troppo prevedibile e carente di fantasia.

Di buon mattino (t.l.) di T. Lioznova (U.R.S.S.).

Niekochana (t.l.: La male amata) riporta alla ribalta Janusz Nesfeter: un regista che, dopo aver fatto i suoi studi alla Scuola Superiore di Lodz, si era dedicato per anni alla realizzazione di film per la gioventù, segnalandosi più volte a Venezia — nel '61 e nel '62, ci sembra — per doti di sensibilità e intelligente penetrazione del mondo degli adolescenti. Con *Niekochana* la sua indagine si volge alla definizione di un carattere femminile, ricco di risvolti umani e di attendibili motivazioni psicologiche. In una fredda camera d'albergo una donna attende d'incontrarsi con l'uomo amato, e rievoca le fasi e gl'incidenti di una difficile relazione, che ha già conosciuto molte altre fredde camere di pensioni, molte umiliazioni, poche gioie, molte ansie, soprattutto molte lunghe e vane attese. Anche questa volta l'attesa è inutile; l'amato non verrà, ma la donna ignora le ragioni di questo ennesimo appuntamento mancato. È l'alba del 1° settembre del '39; un evento più grande delle vicende personali di due esseri umani, più terribile di una delusione amorosa, destinato a coinvolgere l'intera umantià, ha avuto il suo principio. Su una sceneggiatura non perfettamente limpida nel frequente trascorrere da una rievocazione all'altra, Nesfeter ha esercitato le sue doti registiche con matura capacità e nervosa scrittura visiva, dando corpo a due personaggi di « deracinées » le cui incongruenze psicologiche trovano esatta collocazione nel clima ambientale da « prelude à la guerre » da lui sapientemente evocato.

Niekochana (t.l.: La male amata) di J. Nesfeter (Polonia).

Intimi osvetleni (t.l.: Illuminazione intima) di Ivan Passer, presentato dalla Cecoslovacchia, è uno studio ambientale, d'ispirazione e gusto abbastanza letterari, che però trova modo di risolversi in originale espressione cinematografica. La storia praticamente non esiste, e su uno spunto qualsiasi — una coppia di fidanzati arriva in un paese dove, ospiti di un antico collega di lui,

Intimi osvetleni (t.l.: Illuminazione intima) di I. Passer (Cecoslovacchia).

trascorrono la giornata e la notte in attesa del concerto che il giorno dopo egli dovrà dirigere con l'orchestra locale — l'osservazione del regista si applica con rigore naturalistico, ma permeato di ironici umori, a una serie di episodi minimi, di situazioni quotidiane, di comportamenti abitudinarii. L'impressionismo delle notazioni è sottoposto al filtro deformante, e talvolta ferocemente caricaturale, di una distaccata sensibilità, alla quale si può forse rimproverare una troppo programmatica sufficienza verso un mondo fatto, in definitiva, di brava gente sempliciotta e a suo modo sana, ma non si negherà un corrosivo senso dell'« humour » e una disinvolta padronanza del linguaggio cinematografico. Passer è stato assistente di Forman, e una certa influenza di quest'ultimo è riscontrabile nella puntigliosa insistenza con cui la macchina da presa sta addosso ai personaggi, quasi seguendo i modi di un pseudo « cinéma-vérité ». Ma Passer svela anche un estro personale, che dà luogo a sequenze magistrali come quella della cena seguita da generale ubriacatura, e si propone a un'ottimistica attesa per le opere future. Personalmente, pensiamo che la giuria di San Sebastiano — faute de mieux — abbia perso una buona occasione ignorandolo.

GUIDO CINCOTTI

La Giuria del XIV Festival Internacional del Cine di San Sebastiano — composta da Giuseppe Maria Lo Duca (Francia), presidente e Giacinto Ciaccio (Italia), Antonio Isasi Isasmendi (Spagna), Hugo Mac Dougal (Argentina), Alfredo Matas (Spagna), Wilhelm Petersen (Germania), Raymond Rohaner (Stati Uniti), Francisco Rovira Beleta (Spagna), Jerzy Toeplitz (Polonia) — ha attribuito i seguenti premi:

GRAN CONCHA DE ORO per il miglior film: a *I Was Happy Here* (Gran Bretagna) diretto da Desmond Davis;

CONCHA DE PLATA (premio speciale della Giuria): a Pierre Etaix (Francia) per il film *Tant qu'on a la santé* e per il complesso delle sue opere;

PREMIO SAN SEBASTIAN per la miglior regìa: a Mauro Bolognini per *Madamigella de Maupin* (Italia);

PREMIO SAN SEBASTIAN per la miglior interpretazione femminile: a Evangelina Salazar per *Del brazo y por la calle* (Argentina);

PREMIO SAN SEBASTIAN per la miglior interpretazione maschile: a Frank Finlay per *Othello* (Gran Bretagna);

CONCHA DE PLATA per la miglior opera prima: a *Nueve cartas a Berta* di Basilio Martin Patino (Spagna);

CONCHA DE ORO per il miglior cortometraggio: a *Zkrzydla* di Leonard Pulchny (Polonia).

I film di San Sebastiano

MADAMIGELLA DI MAUPIN — **r.:** Mauro Bolognini - **s.:** basato sul romanzo omonimo di Théophile Gautier - **rid.:** Luigi Magni - **sc.:** Luigi Magni, Josè G. Maesso - **f.** (Totalscope, Technicolor) : Roberto Gherardi - **scg.:** Francisco Canet - **co.:** Danilo Donati - **mo.:** Alfonso Santacana - **m.:** Franco Mannini - **int.:** Catherine Spaak (Maddalena-Teodoro), Robert Hossein (Capitan Alcibiade), Tomas Milian (D'Albert), Mikaela (Rosetta), Ottavia Piccolo (la principessa), Angel Alvarez (il signor di Maupin), Franco Squarciapino (il maestro), Cesare Gelli (il secondo maestro), Manuel Zarzò (il sergente), Elvira Kralj, Roberto Coppa, Josip Marcovic - **p.:** Jolly Film (Roma) - Consortium Pathé (Parigi) - Milmservis (Lubiana) - **o.:** Italia, 1966 (95 minuti).

ANDREMO IN CITTÀ — **r.:** Nelo Risi - **s.:** basato sul racconto omonimo di Edith Bruck - **rid.:** Fabio Carpi e Vasco Pratolini - **sc.:** Edith Bruck, Nelo Risi, Jerzy Stawinski e Cesare Zavattini - **f.:** Tonino Delli Colli - **scg.** e **c.:** Franco Fontana, Dragoljub Ivcov e Branco Catovic - **mo.:** Giacinto Solito - **m.:** Ivan Vandor - **int.:** Geraldine Chaplin (Lenka), Federico (Miscia), Nino Castelnuovo (Ivan), Aca Gavric (Ratko Vitas), Stefania Careddu, Giovanni Scratuglia, Simic Slavko, Marco Milisavljevic, Milan Panic - **p.:** Franco Cancellieri per AICA (Roma) - Avala Film (Belgrado) - Romor Film (Roma) - **o.:** Italia, 1966 (95 minuti).

NUEVE CARTAS A BERTA — **s., sc., r.:** Basilio M. Patino - **f.:** Luis Enrique Toràn - **scg.:** Pablo Gago - **m.:** Carmelo A. Bernaola - **mo.:** Pedro del Rey - **int.:** Emilio G. Caba (Lorenzo), Mary Carrillo (Laura), Antonio Casas (Isidoro), Elsa Baeza (Mary Tere), Josè Maria Resel (Benito), Nicolas D. Perchicot (il professore), Josè Alvarez « Lepe » (Teodoro), Miguel Palenzuela (Astudillo), Yelena Samarina (Trini), Conchita Gomez Conde (Andrea), Ivan Tuban (Jacques), Cecilia Villareal (Azafata), Fernando Sanchez Polak (Padre Echarri), Antonio Gimenez Escribano (Don Alvaro), Colar Pellicer (una ragazza), Maria Elena Flores (altra ragazza) - **p.:** Eco Films - Transcontinental Films Española - **o.:** Spagna, 1965 (90 minuti).

LE DIMANCHE DE LA VIE — **r.:** Jean Herman - **s.:** basato su un romanzo di Raymond Queneau - **sc.:** Olivier Hussenot e Gearges Richard - **f.:** Jean-Jacques Tarbes - **scg.:** Jacques Dugied - **m.:** Georges Deleruc - **mo.:** Geneviève Winding - **int.:** Danielle Darrieux (Julie), Françoise Arnoul (Chantal), Jean-Pierre Moulin (Valentin), Olivier Hussenot (Paul), Berthe Bovy (Nanette), Hubert Deschamps (Bourrelier), Henri Virlojeux (Balustre), Paulette Dubost (Madame Bijou), Jean Rochefort (Bordeille), Paul Crauchet (Poucier), Renée Gardes (Victoire), Agnès Capri (Miss Pantruche), Anne Doat (Didine), Madeleine Barbulée (Madame Foucolle), Roger Blin (Jean Sans Tête) - **p.:** Sofracimma - **o.:** Francia, 1965 (100 minuti).

TANT QU'ON A LA SANTÈ — **r.:** Pierre Etaix - **s.** e **sc.:** Pierre Etaix e Jean-Claude Carrière - **f.:** Jean Boffety - **scg.:** Jacques D'Ovidio - **m.:** Jean Paillaud e Luce Klein - **mo.:** Henri Lanae - **int.:** Pierre Etaix, Denise Peronne, Simone Fonder, Sabine Sun, Vera Valmont, Françoise Occipinti, Claude Massot, Dario Meschi, Emile Coryn, Roger Trapp, Alain Janey, Bernard Dimet, Robert Blome, Preston, Pongo, Loriot - **p.:** C.A.P.C.A. - **o.:** Francia, 1966 (82 minuti).

I WAS HAPPY HERE — **r.:** Desmond Davis - **s.** e **sc.:** Edna O'Brien - **f.:** Manny Wynn - **scg.:** Tony Woollard - **m.:** John Addison - **mo.:** Brian Smedley-Aston - **int.:** Sarah Miles (Cass), Cyril Cusak (Hogan), Sean Caffrey (Colin Foley), Julian Glover (Dottor Matthew Langdon), Marie Kean (la barista), Eve Belton (Kate), Cardew Robinson (il becchino) - **p.:** Roy Millichip per la Partisan Films - **o.:** Gran Bretagna, 1966 (90 minuti).

OTHELLO — **r.**: Stuart Burge - **s.**: dalla tragedia omonima di William Shakespeare - **f.** (Technicolor, Panavision): Geoffrey Unsworth - **scg.**: William Kellner, basata sulle scene teatrali di Jocelyn Herbert - **m.**: Richard Hampton - **mo.**: Richard Marden - **int.**: Laurence Olivier (Otello), Maggie Smith (Desdemona), Frank Finlay (Yago), Joyce Redman (Emilia), Derek Jacobi (Cassio), Robert Lang (Rodrigo), Kenneth Mackintosh (Ludovico), Anthony Nicholls (Brabanzio), Sheila Reid (Bianca), Michael Turner (Graziano), Edward Hardwicke (Montano) - **p.**: Anthony Havelock-Allan e John Brabourne per la British Home Entertainment, in coll. con il National Theatre - **o.**: Gran Bretagna, 1966 (167 minuti).

NEVADA SMITH (Nevada Smith) — **r.**: Henry Hathaway - **s.** e **sc.**: John Michael Hayes, basata sul personaggio di « The Carpetbaggers » creato da Harold Robbins - **f.** (Technicolor, Panavision): Lucien Ballard - **scg.**: Hal Pereira, Tambi Larsen - **m.**: Alfred Newman - **int.**: Steve McQueen (Nevada Smith), Karl Malden (Tom Fitch), Brian Keith (Jonas Cord), Arthur Kennedy (Bill Bowdre), Suzanne Pleshette (Pilar), Raf Vallone (Padre Zaccardi), Janet Margolin (Neesa), Howard Da Silva (il guardiano), Pat Hingle (Big Foot), Martin Landau (Jesse Coe), Gene Evans (Sam Sand), Josephine Hutchinson (Elvira McCanles), John Doucette (Ben McCanles), Val Avery, Sheldon Allman, Lyle Bettger, Bert Freed, David McLean, Steve Mitchell, Merrit Bohn, Dandy Kenyon, Ric Roman, John Lawrence, Stanley Adams, George Mitchell, John Litel, Ted De Corsia - **p.**: Henry Hathaway - **p. es.**: Joseph E. Levine per la Solar Production e la Paramount - **o.**: U.S.A., 1966 (132 minuti) - **d.**: Paramount.

CAST A GIANT SHADOW (Combattenti della notte) — **sc.** e **r.**: Melville Shavelson - **s.**: basato sul romanzo di Ted Berkman - **f.** (Technicolor, Panavision): Aldo Tonti - **scg.**: Michael Stringer e Arrigo Equini - **m.**: Elmer Bernstein - **mo.**: Bert Bates e Gene Ruggiero - **int.**: Kirk Douglas (Colonnello David « Mickey » Marcus), Yul Brynner (Asher Gonen), Senta Berger (Magda Simon), Frank Sinatra (Vince Talmadge), John Wayne (Generale Mike Randolph), Angie Dickinson (Emma Marcus), James Donald (Safir), Stathis Giallelis (Ram Oren), Luther Adler (Jacob Zion), Gary Merrill (Il Capo del Pentagono), Haym Topol (Abu Ibu Kadir) - **p.**: Melville Shavelson e Michael Wayne per la Mirish-Lleuroc - Batjad - **o.**: Stati Uniti, 1966 (135 minuti).

HYOTEN (t.l. **Punto di congelamento**) — **r.**: Satsuo Yamamoto - **s.**: Ayako Miura - **sc.**: Yoko Mizumi - **f.** (Cinemascope): Yoshihisa Nakagawa - **m.**: Sei Ikeno - **mo.**: Tatsuji Nakashizu - **int.**: Ayako Wakao (Natsue), Eiji Funakoshi (Keizo), Michiyo Yasuda (Yoko), Masahiko Tsugawa (Kitahara), Mikio Narita (Murai), Mitsuko Mori (Tatsuko) - **p.**: Daici - **o.**: Giappone, 1966 (97 minuti).

DEL BRAZO Y POR LA CALLE — **r.**: Enrique Carreras - **s.**: basato sulla commedia omonima di Armando Mook - **sc.**: Ariel Cortazzo - **f.**: Antonio Merayo - **scg.**: Gori Munoz - **m.**: Tito Ribero - **mo.**: Jorge Garate - **int.**: Rodolfo Beban (Alberto), Evangelina Salazar (Maria), Susanna Campos (Fernanda), Enzo Yiena (Jorge), Luis Tasca (Don Horacio), Maruja Gil Quesada (Sofia), Javier Portales (Feliciano), Lilian Valmar (Laura), Rodolfo L. Hervia, Hector Mendez, Marta Cipriano, Mirsha Dabner - **p.**: Argentina Sono Film (Buenos Aires) - P. C. Brio (Madrid) - **o.**: Argentina, 1966 (95 minuti).

DIPLOPENNIES — **r.**: Alecos Scalenakis - **s.** e **sc.**: Alecos Sakellarios - **f.**: Nicos Gardelis - **m.**: Stavros Xarchacos - **int.**: Aliki Vujuklakis (Marina), Dimitri Papamichael (Grigoris), Rica Dialyna (Rita), Dion Papajannopulos, Vassili Avlonitis - **p.**: Th. A. Damaskinos e Y. G. Michalides - **o.**: Grecia, 1966 (95 minuti).

HAIDUCII (t.l. **I fuorilegge**) — **r.**: Dinu Cocea - **s.** e **sc.**: Eugen Barbu, Nicolae Mihail, Mihai Opris - **f.**: George Voieu - **scg.**: Nicolae Teodoru, Filip Dumitru - **m.**: Mircea Istrate - **mo.**: Adina Codrescu - **int.**: Jon Bessoiu (Amza), Marga Barbu (Anitza), Amza Pellea (Sirbu), Elisabetta Jar (Maria), Toma Caragin (Lo spretato), Fory Etterle (Voivoda), Ion Fintesteanu (Ahmed Pascià), Alexandru Giu-

garu (Belivaca), Florin Scarlatescu, Mircea Siutimbreanu, Constantin Gurita, Elena Buhici, Marin Moraru, Draga Olteanu, Jean Constantin, Mircea Bigdau - **p.** : Studio Cinematografico « Bukuresti » - **o.** : Romania, 1966 (98 minuti).

DI BUON MATTINO (t.l.) — **r.** : Tatiana Lioznova - **s.** e **sc.** : Viera Panova - **f.** (Sovscope) : Piotr Kataiev - **scg.** : Alfred Talantsev, Mihail Fishgoit - **m.** : Mark Fradkin - **int.** : Nikolai Merzlikin (Aliosha Smirnov), Olga Bobkova (Nadia bambina), Naina Nikitina (Nadia adulta), Oley Jarkov (Dima), Nina Sazonova (Liusia), Aleksander Petrov (il padre), Margarita Lifanova (Janna Vasilevna), Z. Vorkul, G. Krinkin, E. Maximova, V. Nosik, I. Rijov - **p.** : Studio Maksim Gorki - **o.** : U.R.S.S., 1965 (99 minuti).

NIEKOCHANA (t.l. **Non amata**) — **sc.** e **r.** : Janusz Nasfeter - **s.** : basato sul romanzo omonimo di Adolf Rudnicki - **f.** : Antoni Nurzynski - **scg.** : Wojciech Krysztowiak - **m.** : Krysztof Komeda - Trzcinski - **mo.** : Maria Orlowska - **int.** : Elzbieta Czyiewska (Noemi), Janusz Guttner (Kamil), Wladzimierz Borunski - **p.** : Kazimierz Daszewski per il Gruppo « Studio » - **o.** : Polonia, 1966 (88 minuti).

INTIMNI OSVETLENI (t.l. **Illuminazione intima**) — **r.** : Ivan Passer - **s.** e **sc.** : Vaclav Sasek, Jaroslav Papousek, Ivan Passer - **f.** : Joseph Strecha e Miroslav Ondricek - **scg.** : Karel Cerny - **m.** : Oldřich Korte - **mo.** : Jiřina Lukešová - **int.** : Vera Kresadlova (Stepa), Zdenek Bezusek (Peter), Karel Blazek (Bambas) Jaroslava Stedra (Marus), Jan Vostrcil (il nonno), Vlastimila Ulkova (la nonna), Karel Uhlik (il farmacista), Dagmar Redinova, Miroslav Curk - **p.** : Gruppo Sebar-Bar di Barrandov, per la Ceskoslovensky Film - **o.** : Cecoslovacchia, 1965 (71 minuti).

Locarno : festival senza premi

Locarno senza premi. L'assurda imposizione della Associazione internazionale dei produttori nei confronti di un festival tra i più anziani e meritori venuti in luce nel dopoguerra, ha colto Locarno in un particolare momento di crisi, di assestamento: il passaggio cioè della direzione dalla collaudatissima esperienza di Vinicio Beretta a un nuovo comitato d'organizzatori composto da Sandro Bianconi, Luciano Giudici e Diego Scacchi. Dovendo risolvere ex novo la strutturazione della rassegna, ridotta a nove giorni dai consueti dodici (modificazione, codesta, consigliata da motivi d'ordine economico) i nuovi responsabili han scelto quella che poteva sembrare — sia pure in forma provvisoria, limitatamente cioè a questa edizione — la strada più agevole, più facile, più comoda: un calendario di film formato anche coi titoli più rappresentativi presentati ai diversi festival dell'annata e di quella precedente. Lasciando libere le produzioni di inviare (previo consenso della commissione di selezione della quale faceva parte anche Sandro Bianconi) altre opere inedite fuori del paese d'origine, dotate di quella dignità estetica necessaria per essere ammesse a una manifestazione internazionale come quella ticinese.

A lato, le consuete lodevoli « giornate dei giovani » organizzate dal Dipartimento della pubblica educazione del Canton Ticino (sotto il patrocinio della Commissione nazionale svizzera per l'Unesco e della Società svizzera delle settimane di studi cinematografici), con lezioni tenute alla locarnese scuola magi-

strale femminile da Pio Baldelli (« Mass media e industria culturale », e « Eroi e miti giovanili nel cinema contemporaneo »), da Lotte Eisner e Freddy Buache che hanno introdotto l'auditorio alla comprensione del mondo cinematografico di Georg W. Pabst. Proseguendo infatti nel programma di retrospettive iniziato dieci anni prima e ogni volta rivolto a una o più figure di registi (con le sole eccezioni, nel 1957 e nel 1958, degli omaggi a Francesca Bertini e a Humphrey Bogart), la Cinématheque Suisse in collaborazione colle Cineteche di Milano e di Parigi ha raccolto le opere più rappresentative della personalità di Pabst: quelle appartenenti al primo decennio della sua attività, dal 1933 all'avvento del nazismo: da *Der Schatz* a *Don Quichotte.*

Dei trentun film presentati e chiesti in prestito alla produzione recente, una quindicina (compresi i tre italiani *Fumo di Londra* di Alberto Sordi, *Made in Italy* di Nanni Loy, *Io, io, io ... e gli altri* di Alessandro Blasetti: il primo e l'ultimo situati nei posti d'onore del calendario, cioè nella serata d'inaugurazione e in quella di chiusura) erano conosciuti in quanto passati sugli schemi di Karlovy Vary, Cannes, Berlino, Pesaro, Porretta, Mar del Plata, financo di Trieste e della Mostra veneziana del film per ragazzi. Ciò ha generato nella critica presente a Locarno scompensi psicologico-valutativi, dovuti alla discutibile sistemazione in calendario di ogni pellicola (si è preferito ad esempio collocare nella proiezione serale, ovviamente la più frequentata dal normale pubblico, quei titoli che davano maggiore affidamento da un punto di vista spettacolare) e alla creazione di una sezione informativa il cui programma composto di sei film poteva benissimo essere mescolato col programma del festival.

Tali scompensi sono comunque serviti agli organizzatori per guardare in una nuova dimensione quelle che saranno le edizioni future dell'esposizione cinematografica ticinese. Esposizione che potrà anche (si tratta di una confidenza fatta a chi scrive da Sandro Bianconi) tornare all'originaria formula competitiva.

La diciannovesima rassegna ha avuto due referendum finali: uno della stampa svizzera che ha posto in testa alle preferenze il film di Alain Resnais *La guerre est finie*, uno della stampa straniera che ha invece votato a grande maggioranza per l'ungherese *Szegenylegenyek* (t.l: I senza speranza) di Miklós Jancsó. Menzioni morali significanti poiché han sottolineato senza esitazioni i valori più alti di una esposizione ricca di materiale e soggetta quindi a scompensi piuttosto profondi.

L'eroe vagabondo di W. Santesso (Italia).

Nell'Informativa era il quarto film italiano, quell'*Eroe vagabondo* che grazie a una combinazione produttiva posta fuori dai consueti binari, dovuta cioè all'iniziativa del giovane industriale padovano Antonio Lenzoni, il cui nome è pure tra gli estensori della sceneggiatura, ha segnato il debutto nella regia dell'attore Walter Santesso: il « paparazzo » della *Dolce vita* felliniana. Opera tenuta tutta su di un unico tenue filo dai ricordi zavattiniani, in cui vien fatto muovere un candido essere ricolmo di ottimismo con le sembianze del medesimo Santesso, in una Spagna gessosa e miserrima.

Ukamau (t.l.: È così) di J. Sanjines (Bolivia).

Una gradita sopresa giunta a Locarno dal giovanissimo cinema boliviano, è stata *Ukamau* (t.l.: È così) di un cineasta al suo primo lungometraggio: Jorge Sanjines. Storia di un doppio delitto: quello proditoriamente vigliacco compiuto da un meticcio nei confronti della moglie di un indio da

lui concupita e uccisa in quanto fino all'ultimo gli ha resistito, e la vendetta del marito costruita con una lentezza che trova significazione in quella che Sanjines vorrebbe mostrare come l'ineluttabilità del destino. La narrazione ha cedimenti di ritmo, ingenuità, anche, e un costante grezzo impasto ch'è in fine la ragione della sua validità. Fa suoi motivi e strumenti antiquati, ma riesce a raggiungere un'atmosfera che è lo specchio sintetico di una condizione sociale agricola e primitiva. Altro punto a favore: l'interpretazione affidata a contadini boliviani, amalgamati figurativamente alle ambizioni formali dell'intero film, spesso molto suggestive.

Se si accettuano altri due film (considerati « informativi » dalla organizzazione): il messicano *Tiempo de morir* di Arturo Ripstein, specie di western truculento, e lo sperimentale *Peer Gynt* ibseniano realizzato dall'indipendente David Bradley con mezzi limitati, servendosi di attori non professionisti e di Charlton Heston nel ruolo principale, si deve fermare alla pellicola di Jorge Sanjines la rappresentanza a Locarno del cinema d'oltre Atlantico. Frutto di selezione rigorosa? È sperabile e non ce ne lamentiamo. Abbiamo avuto, è vero, anche il lungometraggio a soggetto canadese *Astataion o Le festin des morts* di Fernand Dansereau. Si è trattato però di una partecipazione del tutto trascurabile, anche nei confronti del documentario di Gilles Groulx offerto dalla medesima produzione, *Un jeu si simple*, riovlto con buon estro allo sport nazionale dei canedesi e alle reazioni del pubblico che gremisce le tribune. Non solo: le animatissime dispute vengono intercalate da interviste ai giocatori. I pregi innegabili della pellicola risulterebbero con forza maggiore se al film stesso fossero apportati dei tagli generosi.

Astataion di F. Dansereau (Canada).

Un jeu si simple di G. Groulx (Canada).

Torniamo in Europa. Claude Chabrol ha fatto un miserevole tonfo con *La ligne de demarcation* ambientato nel 1941 nella Francia di Pétain invasa dai nazisti. Un racconto anonimo, condotto stancamente. E stanche sono apparse pure le partecipazioni di attori altre volte efficaci quali Maurice Ronet e Daniel Gélin. Sembra appartenere, nello scontato giuoco delle psicologie, nello schematismo con cui vengono fatti agire i sinistri agenti in borghese della Gestapo, nell'infantile suspense, al cinema di *routine* dell'immediato dopoguerra, quando cioè tutto serviva per rialzare ottimisticamente il morale del pubblico appena uscito dall'apocalisse.

La ligne de demarcation di C. Chabrol (Francia).

Più notevoli i già noti (perché presentati rispettivamente a Berlino e a Cannes) *Les coeurs verts* di Edouard Luntz, quadro non privo di amara suggestione nei confronti di certa gioventù odierna: quella che ha già provato il sapore del riformatorio e stenta, una volta riacquistata la libertà, ad inserirsi nella vita normale; e *Un homme et une femme* (Un uomo, una donna) di Claude Lelouch, pur nell'incanto talora fine a stesso della sua bellezza cromatica, dei suoi preziosissimi fotografici. Al cinema francese possiamo ricondurre, data la personalità del suo autore, il saggista Ado Kyrou, anche *Bloko* realizzato in Grecia per una produzione locale e fatto interpretare ad attori ellenici.

Bloko di A. Kyrou (Grecia).

È il « blocco » operato in una città greca da parte dei tedeschi nel corso dell'ultima guerra. Sappiamo che Ado Kyrou era intenzionato a presentare questa evocazione come un ideale allargamento a tutto il mondo antinazista della lotta partigiana: una considerazione, cioè, nei fatti ed episodi da lui narrati, di ciò che è stato il fenomeno resistenziale in Europa. Ambizione

pesante che gli è sfuggita di mano. Vi si sente dentro qualcosa di dilettantesco che sconcerta e disturba. Non soltanto nella approssimativa recitazione che rende manichinei partigiani e tedeschi ma nell'intero tessuto registico, pieno di forzature e di sbandamenti.

La selezione britannica era composta di tre film, uno dei quali, certamente il più notevole, già pessato in competizione sullo schermo di Cannes. Alludiamo a *Morgan, a Suitable Case for Treatment* (Morgan matto da legare) di Karle Reisz.

Three Hats for Lisa di S. Hayers (G.B.).

Insieme a questo, *Three Hats for Lisa* (Tre cappelli per Lisa) di Sidney Hayers con Sophie Hardy nei panni di un'attrice che a Londra, eludendo la sorveglianza del suo « agente », segue alcuni occasionali amici in una scorribanda attraverso la metropoli britannica ch'è pretesto per una seria di gags leggeri come schiuma di sapone e numeri da « musical » gradevoli, tuttavia non tanto da giustificare il film in un calendario internazionale. Più giustificato, anche se non recentissimo, il severo film « fantapolitico » di Kewin Brownlow e Andrew Mollo *It Happened Here*, nel quale si immagina un rovescio delle sorti dell'ultima guerra: cioè uno sbarco delle truppe inglesi in territorio britannico con conseguente occupazione di Londra.

It Happened Here di Brownlow e Mollo (G. B.).

Con lo stile asciutto, la fotografia piatta, impersonale, granulosa del cinegiornale (trovata stilistica molto efficace e convincente) vediamo il Regno Unito sottoposto a un capillare processo di nazificazione. La caccia agli ebrei e il castigo per i loro amici ariani: nel caso specifico, un'infermiera che ha ceduto alle lusinghe degli slogans hitleriani, la quale per avere in seguito cercato di portare dei medicinali ad amici schedati dalla Gestapo viene mandata a rieducarsi in uno strano ospedale dove, senza volerlo, con delle iniezioni che credeva curative procura la morte a un gruppo di tubercolotici polacchi.

It Happened Here termina con la vittoria degli Alleati e dei partigiani inglesi. Si ha quindi la sensazione ch'esso — destinato soprattutto al mercato inglese, poiché il suo tema « choccante » tocca motivi dolorosi che l'intera Europa ha conosciuto e provato davvero — sia stato voluto con intenti di « difesa » ideologica contingente, come avvertimento sulle sorti cui il Paese sarebbe andato incontro se a vincere fossero stati i nemici della libertà. Anche senza questa interpretazione, però, dobbiamo riconoscere al film un impianto serio e persuasivo.

Oj, oj, oj, di T. Axelman (Svezia).

Discutibile la accettazione (sia pure per ragioni di « informazione ») del film svedese *Oj, oj, oj,* di Torbjörn Axelman: bislaccheria sconclusionata a colori che fa man bassa di tutto quanto s'era visto nel famoso *Hellzapoppin*, di Potter trasportandolo in una immaginaria magione monarchica. Il cinema scandinavo è comunque fatto anche di queste cose, come dimostra il film di Robert Brandt *Calle P* presentato in primavera al 6° festival del film gaio di Vienna e da noi recensito in « Bianco e Nero » del maggio scorso. Affidato cioè per il suo umorismo al meccanico giuoco delle spartizioni improvvise inventato per caso da Méliès all'inizio del secolo.

Resta da dire in merito alla partecipazione dell'Europa occidentale, del film tedesco *Es* diretto da Ulrich Schamoni e pure questo presentato a Cannes. Pellicola che si stacca nettamente dal grigiore della produzione germanica del-

l'ultimo decennio, per la modernità dell'argomento che tocca problemi vivi come quello della speculazione urbanistica e del controllo delle nascite (sia pure con risultati conformistici). Da questa promessa era logico attendersi altre buone sorprese, come il film di Alexander Kluge *Abscheid von Gestern*, che ci auguriamo non debbano rimanere isolate ...

I film dell'Europa orientale.

Priva di sorprese è stata in blocco la selezione offerta dai paesi a democrazia popolare (se si escludono, come vedremo, i due film sovietici). Non perché le sei pellicole di cui era formata fossero cattive: tutt'altro! Per il fatto semplicissimo di essere giunte a Locarno di seconda mano, quando cioè la critica internazionale aveva potuto occuparsi d'esse in occasione di altri incontri di cinema. Uno, il polacco *Pingwin* di Jerzy Stefan Stawinski, era stato — come si è già accennato — un anno prima nel programma veneziano della Mostra destinata ai ragazzi.

Più recenti i due cecoslovacchi *Kym sa skonci tato noc* (t.l.: Prima che termini la notte) di Peter Solan e *Kazdy den odvahu* (t.l.: Il coraggio quotidiano) di Ewald Schorm, reduci rispettivamente da Karlovy Vary e da Pesaro. Film entrambi rivolti ad aspetti attuali della vita boema, descritta in chiave critica, quindi con intenti costruttivi di civilissimo significato allineati con la maggioranza della produzione cecoslovacca odierna.

Da Porretta era giunto *Devojka* (t.l.: La ragazza) dell'jugoslavo Purisa Djordjevic: visione intenzionalmente surrealistica della guerra partigiana da parte di un giovane regista che si è « letto » attentamente Resnais.

I due film sovietici, entrambi ambientati in montagna, *I cavalli di fuoco* (t.l.) di Serge Paradianov sui Carpazi, *L'ultima vendetta* (t.l.) di Shota Managadze sui monti della Georgia, si sono presentati privi di bardature ideologiche, di significazioni politiche. Paradianov s'è spostato al tempo in cui la regione carpatica era dominio dell'impero austro-ungarico: collocazione invero insignificante poiché egli si sofferma con una disinvoltura tecnico-coloristica da capogiro sulle leggende d'amore e di morte, di stregoneria e religione in una fusione priva d'alternative, dei contadini, dei montanari di quei luoghi. Assistiamo a riti propiziatori e a cerimonie folcloristiche in un clima di magia sorretto stupendamente dalla veste formale. Vediamo il cangiare dei colori della natura col susseguirsi delle stagioni: un vorticoso carosello placato a volte da lente pause rasserenanti, suggestivamente commentate dai cori montani in cui gioia e tristezza s'alternano senza sosta.

I cavalli di fuoco (t.l.) di S. Paradianov (U. R.S.S.).

L'ultima vendetta (t.l.) di S. Managadze (U. R.S.S.).

L'ultima vendetta ha invece il respiro del robusto racconto popolare. Girato in bianco e nero è come il precedente un inno alla natura, alla sua fiera bellezza qui presentata senza artifici: le montagne del Caucaso, dove vive una comunità di pastori con le sue rigide leggi e la sua lealtà. Una ragazza di questi monti s'innamora, riamata, di un pittore nato lassù ma portato in città ancora bambino, quando l'implacabilità di una faida lo aveva reso orfano. La sua presenza risveglia sentimenti primitivi in un pretendente della giovane (per inciso, interpretata da Sophiko Čaureli, figlia del regista estimatore di Stalin in film come *Il giuramento* e *La caduta di Berlino*); costui provoca un duello rusticano col rivale nel corso del quale rimane ucciso.

V'è un valido sentito senso del paesaggio in questo film dalle psicologie tagliate con l'accetta. La montagna vi domina sovrana in tutta la sua maestosa bellezza, Funzionalmente, anche: quando la neve s'arrossa del sangue del montanaro vediamo nello sfondo immacolato tre solitari alberelli muniti di poche foglie accentuare il senso di miseria e inutilità di quella conclusione.

Siavacc a Persepolis (t.l.: Il libro dei re) di F. Rahnéna (Iran).

Resta da dire ora dell'ambizioso e curioso film iraniano *Siavacch a Persepolis* (t.l.: Il libro dei re) realizzato da Férydoun Rahnéna e presentato per sbaglio nel programma triestino della fantascienza dello scorso anno: alcuni odierni cineasti che alternano le loro azioni, sovrapponendole anzi a quelle di sapore filosofico degli antichi personaggi della leggendaria città. Rahnéna ha affermato che nelle rovine di Persepoli si possono identificare — tramite la presenza dei cineasti — le perplessità dell'odierna nostra coscienza per un futuro denso di incognite. Anche al di là di codesta ambiziosa autointerpretazione il film, nonostante la sua esasperata lentezza, rappresenta una non banale curiosità.

I film giapponesi e indiano.

Insignificanti invece i tre ultimi film del nostro excursus: i due giapponesi *Yotsuya Kwaidan* (t.l.: Illusione di sangue) di Shiro Toyoda, grandguignolesca variazione di motivi arcani ricolmi di risvolti terrificanti appartenenti a un filone preciso di questa produzione, e *Ai no kawaki* (t.l.: Desiderio d'amore) di Izen Kurahara, ritratto consunto e intricato della psicologia di una donna rimasta vedova e istericamene alla ricerca di un appagamento sessuale. Infine *Tero nodim parey* (t.l.: Al di là dei tredici fiumi) di Barim Sahar, tediosa vicenda accentrata su di un Calvero indiano: un « clown », cioè, che affoga nell'alcool la propria consapevolezza di non riuscire più a far ridere il suo pubblico.

I film di Locarno

UKAMAU (t.l. **È così**) — **r.**: Jorge Sanjines - **sc.**: Oscar Soria - **m.**: Alberto Villalgando - **f.**: Hugo Roncal - **int.**: non professionisti - **p.**: Nicador Jordan Castedo - **o.**: Bolivia, 1965.

ASTATAION o LE FESTIN DES MORTS — **r.**: Fernand Dansereau - **int.**: Alain Cuny, J.-G. Sabourin - **p.**: Office National du Film - **o.**: Canada, 1966.

KAZDY DEN ODVAHU (t.l. **Il coraggio quotidiano**) — **r.**: Ewald Schorm.

Vedere servizio sul festival di Pesaro in questo numero.

KYM SA SKONCI TATO NOC (t.l. **Prima che termini la notte**) — **r.**: Peter Solan.

Vedere servizio sul festival di Karlovy Vary in questo numero.

LA GUERRE EST FINIE — **r.**: Alain Resnais.

Vedere servizio sul festival di Karlovy Vary in questo numero.

LES COEURS VERTS — **r.** e **sc.:** Edouard Luntz - **f.:** Jean Badal - **int.:** attori non professionisti - **p.:** Films Raoul Ploquinsodor - **o.:** Francia, 1965.

LIGNE DE DEMARCATION — **r.:** Claude Chabrol - **m.:** Pierre Jansen - **f.:** Jean Rabier - **int.:** Jean Seberg, Maurice Ronet, Daniel Gélin, Jacques Perrin, Stephane Audran - **p.:** Rome Paris Films, Société Nouvelle de Cinématographie Colonel Rémy - **o.:** Francia, 1965.

UN HOMME ET UNE FEMME (Un uomo, una donna) — **r.:** Claude Lelouch,

Vedere giudizio di G. B. Cavallaro e dati in questo numero (Festival di Cannes).

ES — **r.** e **sc.:** Ulrich Schamoni.

Vedere giudizio di G. B. Cavallaro e dati in questo numero (Festival di Cannes).

AI NO KAWAI (t.l. **Desiderio d'amore**) — **r.:** Izen Kurahara - **int.:** Nobuo Nakamura, Ruriko Asoaka, Akira Yamouchi, Ikuko Kusunoki, Yoko Orono - **p.:** Nikkatsu Co. - **o.:** Giappone, 1965.

YOTSUYA KWAIDAN (t.l. **Illusione di sangue**) — **r.:** Shiro Toyoda - **s.:** Namboku Tsuruya - **sc.:** Toshio Yasumi - **m.:** Toru Takemitsu - **f.:** Hiroshi Murai - **int.:** Tatsuya Nakadai, Junko Ikeuchi, Mariko Okada, Nayumi Ozora, Kanzaburo Nakamura, Keiko Awaji, Masao Mishima - **p.:** Toho Co. - **o.:** Giappone 1965.

IT HAPPENED HERE — **r.** e **sc.:** Kevin Brownlow e Andrew Mollo da un'idea di Kevin Brownlow - **f.:** Peter Suschitzky - **int.:** Pauline Murray, Sebastian Shaw, Fiona Leland, Honor Fehrson - **p.:** K. Brownlow e A. Mollo - **o.:** Gran Bretagna.

MORGAN, A SUITABLE CASE FOR TREATMENT (Morgan, matto da legare) — **r.:** Karel Reisz.

Vedere giudizio di G. B. Cavallaro e dati in questo numero (Festival di Cannes).

THREE HATS FOR LISA — **r.:** Sidney Hayers - **int.:** Joe Brown, Sophie Hardy, Sidney James, Una Stubbs, Dave Nelson - **p.:** Jack Hanbury - **o.:** Gran Bretagna.

BLOKO — **r.:** Ado Kyrou - **sc.:** Jerome Stavrou - **m.:** Mikis Theodorakis - **f.:** G. Panoussopoulos, Danalis - **int.:** Kostas Kazakos, Maria Xenia, Alexandra Ladikou, Jean Fertis, Manos Katrakis, Stravros Tornes, George Sarri, Niki Tzingalou, Jean Kontoulis, Koula Agagiotou - **p.:** Griffilms-Hellas - **o.:** Grecia, 1965.

TERO NODIM PAREY (t.l. **Al di là dei tredici fiumi**) — **r.:** Barim Sahar - **sc.:** Barim Sahar da una novella di Nirmal Ghose - **m.:** Gyan Prokash Ghose - **f.:** Barim Sahar - **int.:** Ganash Mukherjee, Priyam Hararika, Narayan Chandra Mondal - **o.:** India.

SIAVACCH A PERSEPOLIS — **r.** e **s.:** Ferydoun Rahnena, dal «Libro dei re» di Ferdossi - **m.:** Fozieh Madjd e motivi folcloristici - **f.:** Palian - **int.:** Minou Fardjad, Marva Nabili, Abbas Moayeri, Amir Farid, Nader Kouklani, Asghar Zolfaghari, Parviz Nabavi, Chokrollah Manzour - **p.:** Djame Djame - **o.:** Iran, 1965.

EROE VAGABONDO — **r.** e **s.:** Walter Santesso - **sc.:** Ibello Borsetto, Antonio Lenzoni, Lucia Avanzi, Walter Santesso - **a.r.:** Gonzalo Delgras - **m.:** Francesco de Masi - **f.:** Aldo de Robertis e Manuel Rojas - **int.:** Walter Santesso, Nuria Torray, Antonio Prieto, Olga Solbelli, Xan Das Bolas, Tota Alba, Eleonora Morana, Giulio Calì, Maria E. Carballeira, Mara Goyanes - **p.:** Antonio Lenzoni - **o.:** Italia, 1965.

FUMO DI LONDRA — **r.:** Alberto Sordi.

Vedere giudizio di E. G. Laura e dati a pag. (33) del n. 5, maggio 1966.

IO, IO, IO... E GLI ALTRI — **r.:** Alessandro Blasetti.

Vedere recensione di M. Verdone e dati a pag. 51 del n. 4, aprile 1966.

MADE IN ITALY — **r.:** Nanni Loy.

Vedere colloquio con N. Loy e dati a pag. 22 del n. 3, marzo 1966.

DEVOJKA (t.l. **La ragazza**) — **r.** e **sc.:** Pariša Djordjević.

Vedere servizio sul Festival di Porretta nel prossimo numero.

TIEMPO DE MORIR — **r.:** Arturo Ripstein - **s.:** Gabriel Garcia Marquez - **sc.:** G. Garcia Marquez e Carlos Fuentes - **m.:** Carlos Savage, Jr. - **f.:** Alex Phillips - **int.:** Marga Lopez, Jorge Martinez de Hoyos, Enrique Rocha, Alfredo Leal, Blanca Sanchez, Tito Junco, Quintin Buines, Miguel Macia - **p.:** Alfredo Ripstein, Jr. - **o.:** Messico, 1965.

PINGWIN (t.l. **Il pinguino**) — **r.** e **sc.:** Jerzy Stefan Stawinski - **m.:** Krzysztof Komeda - **f.:** Stefan Matyjaszkiewicz - **int.:** Andrzej Kozak, Krystyna Konorska, Znigniew Cybulski, Janina Kaluska-Szydlowska, Elzbieta Swiecicka - **p.:** « Kamera » Film Unit. - **p.:** Polonia 1965.

DUMINICA LA ORA 6 (t.l. **Domenica alle 6**) — **r.:** Lucian Pintilie.

Vedere servizio sul Festival di Pesaro in questo numero.

OJ, OJ, OJ — **r.:** Torbjörn Axelman - **int.:** Torbjörn Axelman, Ardy Strüwer, Lars Aberg, Lena Madsen - **p.:** Svensk Filmindustri - **o.:** Svezia.

GYEREKBETEGSÉGEK (t.l. **Smorfie**) — **r.** e **sc.:** Ferenc Kardos e János Rózsa.

Vedere servizio sul Festival di Pesaro in questo numero.

I CAVALLI DI FUOCO (t.l.) — **r.:** Serge Paradianov - **sc.:** S. Paradianov e I. Cender, da una novella di Mikhail Kotzubinsky - **m.:** M. Skorik - **f.:** Y. Ilienko - **int.:** Larissa Kadočnikova, Ivan Nikolaičhuk, T. Bestaeva, S. Bagasvili, N. Grinko, L. Enguibarov - **p.:** Studio A. Dovjenko - **o.:** Urss, 1964.

CHEVSSURSKAJA BALLADA (t.l. **La ballata dei Chevssurskij**, ovvero **L'ultima vendetta**) — **r.:** Chota Managadzé - **sc.:** Georgi Mdivani - **f.:** Georgi Celidze - **int.:** Sophiko Caureli, T. Arčavadze, K. Duchvili, D. Abachidze - **p.:** Gruzia Film - **o.:** URSS, 1965.

PEER GYNT — **r.:** David Bradley dall'opera di Ibsen - **int.:** Charlton Heston e attori non professionisti con esperienza di recitazione nel « Little Theatre » di New York - **p.:** David Bradley - **o.:** USA.

(*a cura di* PIERO ZANOTTO)

Trieste : ristagno del' film fantascientifico

Il generale ristagno del film di fantascienza nelle maggiori produzioni mondiali non ha aiutato, evidentemente, le sorti del quarto festival internazionale di Trieste. Non c'è stato né un Marker, né un Losey, né un Godard. Più che nelle edizioni passate è apparsa visibile la fatica di mettere insieme una settimana di pellicole giustificanti la testata della manifestazione, sia pure in linea di tollerantissima approssimazione. Della SF si sono volute scoprire di buon grado disparate « sfaccettature » — è il termine adoperato nella presentazione — al solo scopo di far posto ad ospiti casuali. Per contro altri invitati necessari hanno snobbato la rassegna, collocandosi nei più redditizi porti di Cannes o Venezia, o semplicemente rifiutandosi di presenziare, come *Fantastic Journey* (Viaggio allucinante) di Richard Fleischer. È una cosa curiosa la fantascienza al cinema. Ripudia la propria formula con acrimonia (il *Fahrenheit 451* di Truffaut) o la bandisce risolutamente dagli annunci, dalla pubblicità, dall'apparato informativo (il *Seconds* di Frankenheimer). Si sottrae alla specificità e ignora l'attenzione degli appassionati, quasi volesse autodistruggersi. Si accomodi pure: a noi pare cattiva politica. A lungo andare non sarà solo il festival a soffrirne.

Privata delle novità solleticanti, Trieste ha dovuto affrontare un lavoro di ripulitura degli angolini, talvolta sollevando più polvere del necessario e altra volta infilandosi in cantucci talmente riposti che forse meglio sarebbe stato lasciarli com'erano. Una ricerca alquanto empiricamente condotta. Ma, ripetiamo, la colpa non è che marginalmente di Trieste: subito dopo la vetrina dei due-tre pezzi di prestigio occorreva discendere nel confuso magma della produzione popolare o in quella « dépendance » più fornita ma ambigua che si chiama cinema dell'orrore. Inoltre, scaduto il momento dell'originalità, bisognava riparare col prodotto di curiosità, meglio se di curiosità eccentrica. Qui hanno dato una mano il film televisivo e la Cineteca francese. Ed ecco il calendario riempito.

La fantascienza è il cinema del sempre più veloce e sempre più avanti; una crisi le è esiziale perché lascia dietro di sé i prodotti anche recenti rimpicciolendoli vertiginosamente. Le manca quasi sempre il contributo artistico, che vigilerebbe sulla sua conservazione. Il mondo tecnico cui si riferisce si rinnova di continuo. Di più: il progresso stesso divora il commento fantascientifico; lo ridimensiona smentendolo, ne sottolinea l'invecchiamento rapidissimo. Tutti i temi ritornanti nei film della Rassegna sono cinematograficamente antiquati: i « sogni proibiti » del cittadino d'oggi verso l'onnipotenza meccanica, la paura della fine del mondo, l'invasione dei mostri. A volte sembrano film per ragazzi. A volte — nei casi più onesti — lo sono. Nessuna meraviglia che così impostato il festival celi le cose più sensazionali nel documentario d'informazione scientifica, che del cinema di SF vero e proprio dovrebbe costituire soltanto l'eventuale motivo propulsore. Nella « fiction » invece non impera l'interesse informativo o interpretativo, ma un generico scetticismo per colpa del quale ci si ritrova subito dietro uno dei paraventi dell'eterno cinema d'avventure.

I criminali della Galassia di A. Margheriti [A. Dawson] (Italia).

Vediamo il film italiano. Non è realizzato affatto male sul piano dei trucchi e degli effetti e pensa che il suo dovere si fermi qui. Nella fattura si accoda insomma alla fantascienza nippo-americana degli anni Cinquanta, la più logorata, la più vulnerabile. Si tratta d'un prodotto di Antonio Margheriti (Dawson), *I criminali della Galassia*, ambientato in una città del duemila funestata da un misterioso dittatore che vorrebbe sovvertirne l'ordine politico. Gli sceneggiatori ambivano a imprimere all'intrigo una piega deformante, analoga a quella presa dal western all'italiana nei suoi esempi più famosi, ma le loro qualità in tal senso risultano molto limitate e riescono tutt'al più ad inquinare i dialoghi del film con un cattivo gusto da « doppiato » frettoloso. Non meno dozzinali le trovate terrificanti, sempre troppo o troppo poco valorizzate; e sono solitamente le più accettabili a venir buttate via prima d'un pieno impiego (i « killers » stampati a macchina, l'arma che rimpicciolisce gli avversari). Al momento del gran fracasso finale invece i realizzatori non si stancherebbero mai di esplodere, rimbombare e abbacinare; uno « showdown » che piacerebbe ai facitori di Suoni e Luci; ma qualunque film di Inoshiro Honda, lo sappiamo da dieci anni, è in grado di garantire altrettanto.

El sonido prehistorico di J. A. Nieves Conde (Spagna).

La Spagna ha recato al festival il suo primo mostro, una medusa preistorica e sibilante ma invisibile a occhio umano, che monta la guardia al tesoro di Silla in una grotta di Grecia. *El sonido prehistorico* s'intitola il film, diretto da quel José Antonio Nieves Conde che orsono molti anni riuscì a portare a Cannes due pellicole assai diverse da questa e trattate benignamente dalla critica: *Balarrasa* (1953) e *Surcos* (1954). Nel *Sonido* Conde non ha nulla da esprimere. Rimuove alcune millenarie maledizioni e riunendo in un unico fascio le superstizioni iberica ed ellenica esorta i suoi modesti attori a fare la faccia terrorizzata. Il film è stato realizzato con la collaborazione degli Studios Bronson di Madrid, un « mostro » molto più preoccupante nel cuore della Spagna.

City Under the Sea (I conquistarori degli abissi) di J Tourneur (U.S.A.) e *Island of Terror* di T. Fisher (G.B.).

Ma a questo punto le creature orripilanti si moltiplicano. È la zavorra del festival triestino e il '66 ne ha registrato un bel caravanserraglio. Dobbiamo citare gli uomini-pesce del film angloamericano *City Under the Sea* di Jacques Tourneur e i « silicati » dell'inglese *Island of Terror* di Terence Fisher, sorta di pipistrelli appiattiti e striscianti, che strangolano l'uomo con possenti tentacoli e emettono un fischio premonitore come il loro confratello spagnolo. Gira e rigira la fantasia di tali film non inventa nulla di realmente inatteso. Consiglieremmo agli sceneggiatori di Tourneur e di Fisher di andarsi a leggere le relazioni del Convegno internazionale Astrofisici e Scrittori di Fantascienza svoltosi parallelamente al festival, sul tema *Possibili forme di vita extraterrestre.* Altro che gli uomini-pesce risalenti a Méliès. Teoria di Howells: gli umanoidi extraterrestri sarebbero esapodi simili ai centauri. Teoria di Harrison: la formula elementare di vita extraterrestre potrebbe essere costituita da un cervello collocato in un corpo tozzo, un piede a bocca per brucare l'erba, un movimento simile allo schioccare delle labbra come mezzo di locomozione. Teoria di Menzel: gli esseri extraterrestri superiori non differirebbero « molto » dalle creature umane, sebbene le loro facce somiglino più a quelle d'un cavallo o di un elefante; su Marte in particolare il futuro astronauta potrebbe incon-

trare un bipede peloso dal collo retrattile, che rapidamente si trasformerebbe in una specie di palla rotonda.

Dopo ciò, tutto il film *City Under the Sea* ci sembra uno scherzetto, sebbene il nome di Edgar Allan Poe ricorra nei titoli di testa e Vincent Price cerchi di trasfondere anche in questa pellicola il ricordo di sue prestazioni più degne fornite sotto il magistero di Roger Corman. Quanto a *Island of Terror*, Terence Fisher spregia le fonti classiche e s'appaga di se stesso come marchio di fabbrica. Per chi conosca alcune delle sue precedenti pellicole non esiste sorpresa: ambiente maledetto, sintomi premonitori, invasione dei mostri, riscossa dei terrestri, apparente ritirata degli sgraditi visitatori, ma sotto il lieto fine il sogghigno del fatale ritorno. Come Dracula e il mostro di Frankenstein i « silicati » non si sbaragliano facilmente. Respinti dalla costa irlandese, riaffiorano in Giappone e si riapplicano alla loro opera vampiresca, più fischianti che mai, portando la minaccia d'altri guai e d'altri cattivi film.

Per fortuna sia Stati Uniti che Gran Bretagna avevano la loro carta di riserva. Niente di eccezionale ma, a livello di divertimento e d'informazione, dei modellini meno rimuginati, francamente rinfrescanti. *Invasion* di Alan Bridges, inglese, ritocca il tema ormai classico dei visitatori spaziali che portano guerra e caos tra gli umani, evitando gli accenti apocalittici e le visioni divise tra orrore e ribrezzo, lavorando di sveltezza senza dimenticare la « precisione » specialistica, e trovando il modo d'insinuare nel testo un goccio di umorismo. Si pensa a Chesterton (e si pensa anche al motivo per cui gli infiniti ghiribizzi avveniristici di Chesterton non hanno mai tentato direttamente un cineasta di spirito) davanti all'espediente tipico dell'inseguito che si trasforma in inseguitore e viceversa, come se gli abitanti del pianeta Lystria soggiacessero agli stessi ritmi di *L'uomo che divenne Giovedì*.

Invasion di A. Bridges (G.B.).

Invasion è di taglio televisivo, lasciando intendere la provenienza del regista Bridges. Invero certa fantascienza popolare o popolareggiante che ha avuto la sua prima matrice nel mezzo TV, con i suoi tempi di reazione, diversi da quelli del cinema, le diverse caratteristiche di testo, elaborazione, veste scenografica e fotografica ecc., non soltanto non dev'essere più ignorata ma va sottoposta a un riesame per il quale l'occasione di Trieste potrebbe diventare la più efficace ed estesa. Sotto questo profilo ci ha interessato la puntata-prova dell'americano *Lost in Space*, il « serial » prodotto dalla Fox Television per i circuiti della C.B.S., organizzatore generale Irwin Allen. Ne abbiamo veduto il primo capitolo intitolato *The Reluctant Stowaway*, riscontrandovi naturalmente le mille remore che affliggono e intiepidiscono le televisioni di questo mondo, prima fra tutte il lezioso « rispetto » per lo spettatore in pantofole, cui si deve dar modo di *evadere* ma senza uscir di famiglia e senza lasciar le pantofole: l'astronauta di *Lost in Space* è sbalestrato verso la stella Alfa con moglie e figli. Pure, il tema cui si informa tutto il *serial* non è di quelli che la scienza spaziale non abbia concretamente discusso: l'alleggerimento della pressione demografica e alimentare degli anni Duemila attraverso il popolamento di altri pianeti. Qui è ovvio tutto avviene secondo rozze convenzioni e la conclusione del ciclo sarà quella voluta da Irwin Allen e i suoi registi. Ma siamo lieti d'essere stati stornati per un momento dalle prospettive incubiche, d'aver superato sia pure in compagnia d'astronauti tanto noiosi quello che Ernesto G. Laura chiama « il momento del terrore ».

Lost in Space di I. Allen (U.S.A.).

L'iperbolide dell'ing. Garin di Berdicevski e Ginzburg (U. R.S.S.).

Del film sovietico resta incerto il titolo: *L'iperbolide dell'ingegner Garin* si chiama il racconto di Aleksei Nikolaevic Tolstoj dal quale la vicenda è tratta, e c'è da supporre che un iperbolide resti un iperbolide anche quando, quarant'anni dopo, lo schermo si decide a riesumare il vecchio testo. Specialmente considerando il fatto che l'iperbolide è un'empirica macchinetta da accendersi con un comune fiammifero. A Trieste invece è diventata spesso, sulle locandine, nei comunicati, nei ciclostile, addirittura un *iperboloide.*

Si tratta di un *laser* artigianale, che con la sua lamina di luce sottile come un ago provoca incendi e rovina a grande distanza. Garin lo ha sottratto al suo inventore e intende ora perforare la crosta terrestre fino a raggiungere la cosiddetta « zona oliva », i cui strati sono interamente d'oro e di platino. Ma dove alligna un Goldfinger interviene sempre un Bond. Ecco un agente di molta iniziativa, Scelga, che insegue il nemico attorno al mondo e lo blocca sulla sua Isola d'Oro in pieno oceano Pacifico, neutralizzando dopo strenua lotta il raggio mortale. Garin, che fugge con la bella amante Zoya a bordo della nave « Arizona » messagli a disposizione dai suoi alleati d'Occidente, fa naufragio.

Va tenuto conto che il film proviene dagli Studi di cinema per l'infanzia e la gioventù, è stato cioè specificamente prodotto per un pubblico di ragazzi: la circostanza fa sì che evidentemente parecchie sommarietà e soluzioni troppo ingenue inducano all'ironia lo spettatore adulto non informato di ciò. Inoltre l'azione arretrata al 1925 (Tolstoi scrisse il racconto in quell'anno, a Parigi, durante il suo « periodo bianco », insieme ad altri testi utopistici o utopistico-satirici come *I sette giorni durante i quali fu saccheggiato il mondo* e *Aelita*, il più noto di tutti, che venne filmato nel 1923 da un altro ex profugo, il regista Protozanov) affievolisce ai nostri occhi le invenzioni avveniristiche per assumere toni da retrospettiva. Il lato fantascientifico passa in seconda linea rispetto ad altre indicazioni del film, talora divertenti: per esempio la Parigi notturna in cui si svolgono i complotti dei capitalisti franco-americani complici di Garin. C'è una sequenza — Zoya che impartisce a un sicario gli ordini per un delitto, mentre sullo sfondo, appoggiati al banco del bar, tutti spallati, tarchiati, con la bombetta nera, gli altri banditi aspettano — dove trascorre nitido e malizioso il ricordo di Polly Peachum e di *Dreigroschenoper.* E non è il solo segno di complicità che i realizzatori rivolgono al pubblico.

L'or et le plomb di A. Cuniot (Francia).

Una Parigi assai diversa si profila in *L'or et le plomb* di Alain Cuniot, che rappresenta la Francia alla rassegna. Nella finzione è denominata Persepoli, come nel racconto originario di Voltaire, nel quale un agente degli « Alti Imperi » spedisce sulla Terra il suo emissario Babouc, per giudicare il nostro pianeta e procedere alla sua distruzione nel caso si rivelasse troppo corrotto. In abito scuro e munito degli inevitabili occhiali neri, Babouc avvicina molte persone, ascolta, osserva, non si scandalizza di nulla, lascia parlare la realtà, presta più orecchio insomma al metodo del « cinéma-direct » che ai suoi metafisici mandanti. È poi lo stesso Cuniot, regista, sceneggiatore e montatore del film, a sostenere la parte di Babouc. Cuniot è al primo lungometraggio. Viene al cinema dalla pubblicità e dal cabaret, ha al suo attivo diversi « shorts » tra i quali *La naturalisée* (1961) in collaborazione con Roger Coggio, ed è stato attore di teatro (*L'étoile devient rouge*, *La mère*, *Sacco et Vanzetti*) del cinema, della televisione. Lo spunto che governa *L'or et le plomb*, questo « facciamoci intervi-

stare da Voltaire », è abbastanza intelligente e si traduce in alcuni incontri graffianti, specie quando Cuniot lascia gli ambienti più sofisticati e ciarlieri e si avventura nella Parigi popolare, nelle officine della Renault, tra le famiglie del 19° arrondissement colpite da ingiunzione di sfratto, nel tugurio di un operaio con nove figli e due stanze ... Tutto intorno la metropoli con ponti, cattedrali e sfilate di truppa. Sullo sfondo dei soldati che marciano, i manifesti di *Fantômas*, un'allegoria che già aveva tentato Chris Marker in *Le joli mai* (1963), film che per molti versi è il padrino di questo (ricordiamo le interviste di Decazeville). Solo che Cuniot è più guardingo nel procedimento della markeriana « oggettività appassionata ». Si compromette meno. Alla fine Babouc concede a Persepoli-Parigi, e al mondo, ancora due soldi di speranza; ma temiamo che la speranza, contro il molto piombo sull'altro piatto della bilancia, sia per sé sola troppo poco. Che dire? *L'or et le plomb* va bene, diventa senza difficoltà il film più bello della settimana triestina. Ma per capaci che siano i recinti della fantascienza, stenta ad inserirvisi. È una inchiesta sulla nostra contemporaneità condotta da uno *speaker* astratto, uno « spirito », un essere non mortale ma non per ciò appartenente al futuro. Anzi, è esattamente la sua condizione non peritura a vanificarne le curiosità e a tenerlo, in sostanza, lontano dal groviglio delle esperienze.

L'or et le plomb è stato fino all'ultimo uno dei candidati all'Asteroide. Lo ha soppiantato poi un film cecoslovacco, *Kdo chce zabit Jessii?* di Václav Vorlíček, col quale hanno simpatizzato rapidamente sia il pubblico che la critica, anche al di là dei suoi effettivi meriti. Il « complesso » del film cecoslovacco, il grande vincente di tutti i festival (com'è noto, 37 premi internazionali nel 1964, quasi altrettanti, compreso l'Oscar americano, nel '65) ha influito sugli entusiasmi.

Kdo chce zabit Jessii? (t.l.: Chi vuole uccidere Jessie?) di V. Vorlíček (Cecoslovacchia).

Kdo chce zabit Jessii? (t.l.: Chi vuole uccidere Jessie?) è domanda puramente retorica. Jessie, bionda atomica dei fumetti, battagliera come Modesty Blaise e discinta come Barbarella, non si può uccidere perché è un'apparenza, un sogno, una velleità. Una macchina detta sognografo, ideata da una scienziata bisbetica e da lei applicata al remissivo marito, materializza la Jessie delle notturne fantasie di lui, nonché altri eroi dei *comics*, un Superman e un Pistolero. I tre provocano gran chiasso, si inseguono per tetti e grondaie, per sotterranei e gallerie com'è consuetudine degli antichi *serials*, e infine i due personaggi maschili, piuttosto sgradevoli entrambi, fanno ritorno al mondo dei sogni. Resta la piacente Jessie che ha preso gusto alla vita e non c'è verso di eliminarla. È lei invece a usare per l'ultima volta il sognografo catapultando la moglie antipatica dall'altra parte della « barriera »; per suo conto, rimarrà a consolare l'ometto insignificante dalle cui fantasticherie è uscita. Nella scena conclusiva ha già assunto il tono categorico di una seconda moglie. Conclusioni? Morale? Una spigliata presa in giro dei fumetti, se questa è una conclusione. La scoperta che pianificare i sogni è pericoloso e lasciarli in libertà pure, se questa è una morale. Il film va tutto di corsa, si agita a perdifiato, ma non giunge più lontano di così. Alla prova dei fatti ci aspettavamo di meglio da *Kdo chce zabit Jessii?* C'è una comicità, ma con notevoli sbalzi e squilibri. Non affiora quasi mai l'ironia, che pure si indovina fermentante sotto l'epidermide del film e vorrebbe saltar fuori. Il tono medio, che mira ad apparire birbaccione, oscilla fra il buonsenso della nonna e il goliardismo di certe commedie

di Dario Fo e Franca Rame vecchia maniera. In effetti Fo e Franca Rame sarebbero stati, a pensarci bene, gli eroi ideali di questa vicenda tutta costruita al minuto, con gags che passano e si consumano, con lazzi a profusione, tanto che nel movimento continuo è impossibile non si verifichi *anche* qualcosa di divertente. Ma Vorliček (che viene dall'esperienza del cinema per ragazzi) non possiede personalmente, almeno per ora, il pungolo dell'autore satirico, e gli attori a disposizione sono solo alla sufficienza. Si veda quella « realtà » che il film contrappone agli irruenti eroi dei « comics ». Non ha nulla di reale, è semplicemente un'altra generazione di barzellette e di luoghi comuni, come se l'apparizione Barbarella venisse evocata nelle vignette di Arcibaldo e Petronilla. Gli spettatori triestini hanno voluto calorosamente applaudire, ad esempio, molti scherzi che sono di casa persino nei caroselli televisivi, come il personaggio che con la mano spinge fuori quadro le parole che appaiono nel molesto fumetto a forma di lacciuolo. Sono anni che lo vediamo fare sul video all'ispettore Rock-Cesare Polacco. È ancora il caso di divertirsi?

I rapporti fra fantascienza e fumettistica restano comunque tra i temi base del festival. Ne trattano anche *Lost in Space*, di cui abbiamo detto, il mediometraggio *Penny Arcade* di Harry Hurwitz, e soprattutto i quindici episodi di *Batman* di Lambert Hillyer, proiettati nella sezione retrospettivo-informativa con gran diletto degli specialisti.

Batman di L. Hillyer (U.S.A.).

Batman o l'Uomo Pipistrello, nato come « strip » nel 1940 a opera del pittore Bob Kane sul « Detective Comics » della National Periodical Publications Inc., fu portato per la prima volta sullo schermo proprio in questo « serial » del 1943, protagonista Lewis Wilson; poi ancora nel 1949 (15 cortometraggi di Spencer G. Bennett, dal titolo *Batman ad Robin*) e or è un anno come serie televisiva, regista Bob Butler, interprete Adam West. Quest'ultima edizione, che con i suoi 125 milioni di lire alla settimana è altresì il più costoso *show* a colori della TV americana, si è rivelata un trionfo. È conosciuto l'episodio, riferito dalla stampa statunitense, delle vivacissime proteste dei teleabbonati che una sera si videro privati del *Batman* per un servizio straordinario sulla Gemini in orbita: il fumetto fantascientifico che batte l'astronautica. Attualmente la Fox ha in via di ultimazione la versione cinematografica del *Batman* di Adam West e sarà la prima a raggiungere direttamente anche i pubblici italiani. Il *Batman* del '43 spiega ancora, in parte, la presa popolare della fortunata formula. Girato in tempo di guerra, precisamente nell'anno in cui gli Stati Uniti venivano riprendendo l'iniziativa delle operazioni sul fronte del Pacifico, è concepito essenzialmente in funzione anti-giapponese e sciorina innumerevoli mirabolanti imprese del patriottico Pipistrello (la sua assisa è composta da mantellina, cappuccio con piccole corna, calzamaglia, stivali e guanti alla moschettiera, un pipistrello disegnato sul petto) contro il feroce dottor Tito Daka, spia del Sol Levante e scienziato pazzo. Molti dati di costume sono tipici, come tipico è il *background* dell'eroe Batman. Più che del militare confuso nella massa dei militari, egli è il rappresentante del fronte interno: soldato nell'animo, inconfondibile nel costume. Addirittura, tocco umoristico, l'esercito lo ha riformato. Come certi eroi romanzeschi del passato, nasconde forza e coraggio dietro lo schermo d'una vita frivola. La Primula Rossa e Zorro facevano lo stesso. Batman è, di giorno, l'indolente milionario Bruce Wayne, munito per-

sino di maggiordomo inglese. Ma non appena qualcuno è in pericolo, la metamorfosi si opera. Il *dandy* indossa la sua calzamaglia e in compagnia del fido Robin, un ragazzo-valletto (immesso nella vicenda, riteniamo, per guadagnarsi meglio l'attenzione degli spettatori più giovani) si precipita alla riscossa.

Dal canto suo il nemico, il dottor Daka, ha trovato il più spericolato dei nascondigli. Nel quartiere giapponese della città, la Little Tokyo ormai deserta perché in seguito allo stato di guerra i giapponesi sono stati internati, è stato allestito a scopo di propaganda un *Museo degli orrori giapponese*, in cui si illustrano, con modelli e pupazzi di cera, perfidie e torture compiute dai nipponici. Proprio là, oltre una porta segreta del sotterraneo, Daka vive circondato da coccodrilli famelici, da assistenti di laboratorio e da una schiera di « zombies » che manovra a volontà. Questa la premessa generale ai quindici « two-reels » che compongono la serie. Poi, cambiano i titoli ma, come appunto nei vecchi « serials » di Pearl White, il resto si ripete instancabilmente. Muta sì e no l'occasione dinamica, il *vehicle*: Batman sfugge ora al disastro aereo, ora al treno sopraggiungente mentre si trova legato sulle rotaie, ora all'agguato sul cornicione del grattacielo. Di puntata in puntata si avvicina sempre più all'antro del rivale. La quindicesima volta Batman e Daka si trovano faccia a faccia nella camera degli orrori, e puntualmente il giapponese sprofonda nel pozzo dei suoi amici coccodrilli mentre il vincitore libera la fidanzata prigioniera e affranca gli « zombies » dal loro stato di soggezione. Ma non si creda da questa chiusa che il *Batman* di Hillyer cerchi assiduamente gli effetti truci. È fatto per un pubblico casalingo e infantile. La fine di Daka costituisce in pratica il solo coronamento cruento a una lunga partita giocata quasi interamente a pugni.

A differenza dei suoi colleghi Flash Gordon e Superman (di quest'ultimo il festival ha pure presentato, l'anno scorso, una curiosa antologia) Batman non vanta qualità magiche né fantascientifiche: non viaggia nello spazio, come Gordon, non vola come Superman. È il meno fantascientifico degli eroi da fumetto. Il solo aggancio con SF si potrebbe indicare, volendo, nelle ricerche del dottor Daka, intese a scoprire attraverso l'elettrochimica qualche nuova poderosa arma segreta contro gli Stati Uniti. Ma il tema è soltanto sfiorato. Tito Daka è il solito tiranno sogghignante dagli occhi obliqui, il « muso giallo » dei film americani di guerra, che brucia devotamente bastoncini profumati davanti agli idoletti di bronzo fra un delitto e l'altro. Dal punto di vista interpretativo, un personaggio da guardare con attenzione. I *vilains* sono di solito i più bravi, i più sfumati. La serie *Batman* non fa eccezione: Daka è l'ineccepibile caratterista John Carroll Naish, attore di Renoir, Wellman, De Mille (ha fatto anche *Charlie Chan* per la TV americana).

La cité foudroyée di Luitz-Morat (Francia).

Con *Batman* entriamo già nella sezione retrospettiva (o informativa; i confini tra le due specialità non apparivano chiari nel programma). Retrospettivo senza dubbio era il film muto francese del 1924 *La cité foudroyée*, di Luitz-Morat. Un relitto, s'intende, ma con qualche sua singolarità commovente. Deceduto nel '28, Luitz-Morat, che aveva esordito come attore dell'*équipe* di Louis Feuillade e poi aveva lavorato sotto la guida di Fescourt e Perret, è stato il realizzzatore di molti e svariati film, compresa un'edizione di *Odette* con Francesca Bertini. In *La cité foudroyée* si veleggia, nonostante il rocambolesco titolo, in acque comico-sentimentali per tutta la prima parte. Huguette è amata

da quattro pretendenti, un banchiere, un attore, un pugile, un ingegnere. Le preferenze della ragazza vanno a quest'ultimo, che per aver tentato audaci esperimenti tecnici si trova ora ad essere il più povero di tutti. Dovendo salvare il padre dalla rovina Huguette promette invece di sposare quello degli altri tre che le porterà maggior ricchezza. Fra i rivali si scatena una gara senza quartiere, posta la mano della bella. Qui s'innesta lo spunto che con larga approssimazione si vorrebbe « fantascientifico ». Una serie di lettere minacciose, firmate « il signore del fulmine », chiede al municipio di Parigi la consegna di una ingente somma, pena in caso di rifiuto la distruzione della città. Lo sconosciuto autore delle lettere ha inventato una macchina di potenza inaudita che convoglia le folgori e le scarica sugli obiettivi designati: poiché il denaro non viene consegnato, una pioggia di fulmini s'abbatte su Parigi e la riduce in macerie. Una vendetta dell'ingegnere infelice in amore? Sì, ma puramente immaginaria. La catastrofe che abbiamo veduto è solo l'intreccio di un romanzo ch'egli ha scritto e che ora, accettato da un grande editore, andrà a ruba tra il pubblico francese. Si aggiunga che due dei competitori si sono autoeliminati nel frattempo, il pugilatore perdendo clamorosamente un incontro, l'attore travolto in un fiasco colossale sui « boulevards ». Resta il finanziere, ma il giovane non più povero lo mette in ritirata sventolandogli in faccia la cifra dei suoi diritti d'autore. Insomma la distruzione di Parigi è stata una semplice diversione del soggettista e del regista. Non val la pena di pigliarsela. I trucchi e i modellini sono in stile 1924, come il resto. Ingenuamente buffi, nella calcata caratterizzazione, i quattro rivali. E a ben guardare un dettaglio originale c'è: le didascalie, che nelle situazioni di maggior emozione o incertezza portano, in luogo delle battute di dialogo, esclusivamente una riga di puntolini sospensivi, oppure di esclamativi o di interrogativi. Quasi un commento *sub limine*, che ha suscitato l'ilarità del pubblico.

L'isola misteriosa (t.l.) di Penzlin e Chelintzev (U.R.S.S.).

Un ottimo conduttore verso la SF è sempre Jules Verne. Lo constatiamo di nuovo dinanzi a *L'isola misteriosa* di produzione sovietica, registi Penzlin e Chelintzev (1941), un adattamento onesto e quadrato del famoso romanzo che convalida le dotti d'attenzione con cui il cinema URSS sa avvicinarsi ai suoi sterminati pubblici. Al primo sguardo *L'isola misteriosa* è elementare, riduce ponderatamente la ricca materia, aggiunge di suo alcune sequenze di canto e ballo, fa decisamente di Pencroff il « comico » del gruppo, tiene spesso in primo piano il giovanissimo Herbert in omaggio al pubblico infantile. Ma contemporaneamente, poiché nel '41 è già assai tardi per far sentire nel sommergibile *Nautilus* una strabiliante macchina dell'avvenire qual era stata all'uscita del libro nel 1874, i cineasti sovietici offrono, più che l'invenzione stupefacente, la sua iconografia. La finezza è molto minore, ma l'idea è la stessa che nel 1957 stupirà pubblico e critica nel cecoslovacco, *Vynález zkáry* (La diabolica invenzione) di Karel Zeman: la contaminazione figurativa tra disegno ottocentesco e « cartoon », meraviglie del progresso e buone cose di pessimo gusto, scienza e paccottiglia. Le note illustrazioni originali di Riou e Bennet per le edizioni Hetzel di Parigi si traducono qui grazie all'accurato lavoro di scenografia e di « predesign », in ritratti in movimento (l'arrivo della nave pirata, il *Nautilus* che affonda con tutte le luci accese). È un bel « tour de force » svolto in assoluta modestia. Senza dire che la riduzione filmata rispetta e avvalora i signifi-

cati maggiori del romanzo, la condizione di « eroi sapienti » dei cinque naufraghi, la cui solidarietà diventa un tratto superiore, una lezione persino per il solitario e corrucciato genio del capitano Nemo. In tal senso è da interpretarsi anche la modifica apportata al finale: i naufraghi non vengono salvati da un intervento estraneo, come nel romanzo, ma riescono a prendere il largo sul veliero da loro stessi pezzo per pezzo costruito.

Invaders from Mars (Invasori spaziali) di W. Cameron Menzies (U.S.A.).

La lista dei film fuori concorso si chiude con *Invaders from Mars* (Invasori spaziali, 1953) di William Cameron Menzies e *Croisières siderales* (1942) di André Zwoboda. Il primo, già apparso sugli schermi in Italia intorno al 1958, appartiene al tempo verde della SF americana ed è sgradevolmente inquinato di maccarthismo; nulla in esso lascia supporre che il regista sia stato, anteguerra, autore del giustamente apprezzato *Things to Come* (La vita futura, 1936). Il secondo, di produzione francese, racconta preparazione e svolgimento di un viaggio turistico al pianeta Venere. Si salpa tra plotoni di graziose « hostess » gorgheggianti, salendo al razzo su candide scalinate come nelle vecchie riviste di Wanda Osiris. Ma arrivati a destinazione, nell'eden venusiano dove gli indigeni succintamente vestiti passano il tempo tra baci e smancerie, i terrestri si stancano presto e incoerenti come sempre pretendono a gran voce il rientro a casa. Val meglio la Francia, anche se la Francia del '42 non è il migliore dei mondi possibili. Tutto lascia pensare che il film sia stato visto di buon occhio dalle autorità d'occupazione. D'altronde, sia caso o proposito, Zwoboda adotta un tono lezioso e fintamente *naïf* assai simile a quello dei film musicali tedeschi dell'epoca, con la protagonista in frak bianco e un Hans Moser di conserva (si tratta per fortuna di Julien Carette, attore di molto maggior classe). Inoltre, i venusiani e le venusiane fanno il verso, fra praterie e boschetti, agli ellenizzanti campioni di Leni Riefenstahl nel prologo di *Olympia.* Ironia? Se c'era, il tempo trascorso l'ha sbiadita troppo perché si possa oggi riconoscerla.

Croisières siderales di A. Zwoboda (Francia).

I cortometraggi.

I mediometraggi concorrenti al Sigillo d'oro erano due: l'americano *Penny Arcade* e il sovietico *La luna.* Già abbiamo nominato *Penny Arcade* di Hurwitz, dove si ripropone il rapporto sogno-fumetto-parodia: un disegnatore-caricaturista dell'Arcade, il gigantesco locale di divertimenti di New York, si smarrisce come Walter Mitty nelle fantasticherie imperniate su un Superman da lui creato sulla carta, e nel quale, è ovvio, si ravvisa fisicamente facendo così platonica vendetta sul principale e la fidanzata di troppe pretese (il principale gli appare nei panni di Batman, questa volta passato al ruolo di *vilain*). In fondo *Penny Arcade* non soffre del limite da noi rimarcato in *Kdo chce zabit Jessii?*: la deformazione satirica del mondo degli « strips » nasce questa volta da un netto contrasto con la realtà quotidiana, colta da vicino nello squallido padiglione in cui affluisce, per « evadere » dalle sue preoccupazioni, la gente più disparata. A noi sembra sia questa metà del film, e non quella dedicata alle gesta del disegnatore-Superman, la più degna di nota, con le tante facce scalfite e inespressive, la sfilata dei baracconi, le annotazioni realistiche: in altre parole, l'elencazione delle cause, per cui il sogno di un Superman vendicatore si annida nel cervello di tanti di noi. Fino a un certo punto la stessa povertà formale e tecnica del filmetto aiuta, rientra nella lista dei motivi. Ma a lungo andare si tradisce per

ciò che più credibilmente è, ossia pressapochismo e superficialità. L'esercizio umoristico e sociologico di *Penny Arcade* ci appare ormai sfibrato come la grana della sua pellicola. Si può prestare attenzione alla manifestazione « povera » d'una buona idea cinematografica, a patto che preceda la manifestazione ricca. Se invece, come qui, il *Walter Mitty* da due soldi arriva con quasi vent'anni di ritardo sul Mitty di Danny Kaye, non esiste più né coraggio, né invenzione, né provocazione.

Il Sigillo d'oro è toccato a *La luna* di Kluscjantzev, in parte diffuso poco tempo dopo Trieste dalla nostra TV in una trasmissione sulle conquiste spaziali. Più che l'accuratezza dell'informazione e la sperimentata disinvoltura divulgativa, con tutti i presupposti di specializzazione tecnica che tali interessi comportano, colpisce nel film sovietico l'abilità e l'ampiezza della trattazione e il passaggio articolato dai dati acquisiti all'ipotesi da laboratorio o da specola, e infine — e questo rappresenta, crediamo, la trafila ideale per uno studio di fantascienza — all'anticipazione ricostruita: l'astronauta che ha già posto piede sulla luna. C'è tutto, dal materiale di repertorio (compresi i brani sui voli degli americani) all'intervista-inchiesta e infine alla « fantasia », in una rappresentazione senza scosse né contraddizioni, conseguente e non intransigente, anzi toccata nell'ultima fase da un lieve umorismo. I contatti dei tre esploratori con il nostro satellite sono guardati quasi in termini di *travelogue* e il loro diario di bordo (i tre sono un astronomo, un ingegnere e una studentessa di agrobiologia) consente una abbondante messe di osservazioni. Assistiamo a un documentario sul futuro direttamente innestato su un documentario normale, e il trapianto è così ben attivato che nella contaminazione non troviamo appiglio né per scandalizzarci né per ironizzare.

Qui ritorna in campo l'Italia con un breve film di Camillo Bazzoni, *L'urlo*, che integra e in qualche modo prosegue i concetti di *Invasione* dello stesso autore, presentato al festival triestino nell'edizione dell'anno scorso. Apprezziamo del regista l'assiduità, e notiamo un miglioramento nelle qualità fotografiche già ragguardevoli nell'altro saggio. Ma l'economia generale — visiva, narrativa — si arresta alla pura impressione e i concetti sono quanto mai schematici. Bazzoni pare tuttora affascinato dal dramma della capitolazione individuale entro un nuovo sistema tecnologico-tirannico. In *Invasione* si assisteva all'instaurazione del sistema; qui, a sistema perfettamente organizzato, vediamo la ribellione dell'ultimo Individuo, che ancora ama, pensa, legge, aiuta il suo prossimo. Viene perciò arrestato e trattato col siero A 18, prescritto per il « condizionamento mentale forzato ». Simboli e conclusioni ci sembrano improntati a un pessimismo di maniera, cui reca danno anche la semplicistica didascalicità.

I cortometraggi francesi presentavano il difetto opposto: *La planète verte* di Piotr Kamler fa dell'arguzia ermetica, *Les escargots* di Laloux e Topor vuol spremere da un apologo agreste catastrofiche illustrazioni kafkiane. Due modelli di schifiltosa eleganza grafica, ma autonomi nel tratto, nel moto, nel colore al di là di qualsiasi pretestuosa « annessione » fantascientifica. Molto più incorporabili i due « shorts » a cartoni e pupazzi animati provenienti dalla Jugoslavia, *Posjet iz svemira* di Zlatko Grgic e *God 3003* (quest'ultimo fuori concorso) di Ivo Lehpamer, svelti nel disegno e emotivamente tradizionali nel breve raccontino. Le proiezioni erano completate da *Apparences* di André Kupissonoff (Belgio) e *Gustave Moreau* della regista franco-argentina Nelly Kaplan (Francia),

quest'ultimo usato da *trait d'union* fra la rassegna e una mostra-omaggio al pittore dell'ottocento allestita a Trieste nello stesso periodo. Il grado d'affinità resta, malgrado i volenterosi sforzi dei presentatori, oscuro. Moreau sarebbe — ma né le opere né il documentario riescono a persuadercene — il Verne dell'arte figurativa francese nel periodo tra i simbolisti e i surrealisti, un pioniere, il capitano Nemo di Matisse e Bréton. Sentiamo già nell'aria la parola fantapittura. Da ultimo, Francia e Stati Uniti hanno fornito una decina di cortometraggi sulle ricerche stellari, la navigazione spaziale ecc.

Abbiamo voluto elencare puntigliosamente tutto il materiale passato sugli schermi durante la settimana della FS per dimostrare al tempo stesso lo zelo degli organizzatori e la snervante ecletticità delle opere. A noi pare si sia ospitato molto dopo avere selezionato poco, e la conseguenza è stata che pur d'impinguare le serate (durante l'ultima sono sfilate dinanzi allo spettatore, tra lungometraggi e « *shorts* », cinque pellicole) la fluidità dell'insieme è diventata, da pregio, difetto grave. Non basta insomma che gli schermi siano accesi di continuo perché una manifestazione del genere appaia producente, tanto più quando il suo titolo istitutivo richiama a un ambito specifico: un festival può rivelarsi stanco lo stesso e quest'anno Trieste presentava appunto gli indizi d'un festival stanco. Abbiamo toccato ad apertura d'articolo le cause esterne di tale stato di cose, sulle quali non si può influire. Ma, come già nel nostro commento dell'anno scorso, non chiudiamo senza sfiorare anche le cause interne. Trieste pecca di scarsa sistematicità e probabilmente di spirito pratico davanti alla buona iniziativa che ha avuto: ora, divisa tra due allettamenti diversi, quella del festival turistico e di colore e quello della rassegna conchiusa, fedele soltanto al proprio tema, non sa propendere a fondo né per l'una né per l'altra soluzione. Sin d'ora fra i due aspetti della manifestazione manca concretamente il dialogo: in pratica i programmi cinematografici e la tavola rotonda sull'astrofisica hanno avuto luogo indipendentemente gli uni dall'altro, mentre più che mai il festival avrebbe dovuto tentare a questo punto una verifica comune, più stretti rapporti culturali e organizzativi, per la sua stessa sopravvivenza. Sebbene il cinema di fantascienza sia in crisi, esso continua a esistere, sporadicamente più o meno, nei paesi più diversi. Gli fa difetto tuttora una centrale di smistamento, una « capitale » organizzativa, economica e — quando occorra — culturale, e Trieste dovrebbe assumere questo volto, diventare questa presenza, una specie di pre-mercato, sia per la gente di cinema che s'occupa di produzione, sia per operatori in altri settori, dalla distribuzione al noleggio all'editoria specializzata ecc. È evidente che la proposta implica strutture più complesse e richiede a Trieste un'attività lungo tutto l'arco dell'anno, di cui poi il festival diverrebbe il *clou* e anche la naturale conseguenza spettacolare; ma un *lavoro* ben caratterizzato e costante in campo cinematografico è certo qualcosa di meglio che un qualsivoglia festival, e forse si collegherebbe utilmente alle altre disperse attività nel settore che oggi Trieste comincia ad coordinare come luogo di transito delle produzioni miste con Germania, Austria e Jugoslavia.

TINO RANIERI

I film di Trieste

LUNGOMETRAGGI :

CITY UNDER THE SEA (I conquistatori degli abissi) — **r.** : Jacques Tourneur - **s.** : da un poema di Edgar Allan Poe - **sc.** : Charles Bennett, Louis M. Heyward - **f.** (Color) : Stephen Dade - **m.** : Stanley Black - **scg.** : Frank White - **int.** : Vincent Price, David Tomlinson, Tab Hunter, Susan Hart, John LeMesurier - **p.** : George Willoughby per la Anglo-Amalgamated e l'American International - **o.** : Gran Bretagna/U.S.A., 1965.

I CRIMINALI DELLA GALASSIA — **r.** : Anthony Dawson [Antonio Margheriti] - **s.** e **sc.** : Ivan Reiner. Renato Moretti - **f.** (Color) : Riccardo [Pallottini - **m.** : Angelo Lavagnino - **scg.** : Arrigo Equini - **int.** : Tony Russell, Jane Fate [Lisa Gastoni], Carlo Giustini. Franco Nero, Massimo Serato, Umberto Raho, Michel Lemoine, Enzo Fiermonte, Moa Tahi - **p.** : Joseph Fryd e Antonio Margheriti per la Mercury Film International e Walter Marley per la Southern Cross - **o.** : Italia, 1966.

EL SONIDO PREHISTORICO — **r.** : José Antonio Nieves Conde - **s.** e **sc.** : San X. Barbarel, Gregg Tallas - **f.** : Manuel Berenguer - **m.** : Luis de Pablos - **mo.** : Margarita de Ochos - **int.** : Arturo Fernandez, Antonio Casas, Soledad Miranda, James Philbrook, José Bodalo, Francisco Piquer, Lola Gaos, Ingrid Pitt - **p.** : Zurbano Films S. L. Madrid - **o.** : Spagna, 1966.

INVASION — **r.** : Alan Bridges - **s.** e **sc.** Roger Marshall - **int.** : Edward Judd, Yoko Tani, Tsai-Chin, Lyndon Brook. Valerie Gearon, Eric Young - **p.** : Jack Greenwood per la Anglo-Amalgamated - **o.** : Gran Bretagna, 1966.

LOST IN SPACE — **r.** : Tony Leader, Shimon Wincelberg - **s.** : Irwin Allen - **sc.** : S. Bar-David - **int.** : Guy Williams, June Lockhart, Mark Goddard, Martha Kristen, Billy Mum, Angela Cartwright, Jonathan Harris - **p.** : Irwin Allen per la XX Century Fox Television Inc. - **o.** : U.S.A., 1965 (serie televisiva programmata negli U.S.A. dalla C.B.S.; a Trieste è stato presentato il primo episodio: **The Reluctant Stowaway**, durata 52 min.).

L'IPERBOLIDE DELL'INGEGNERE GARIN — **r.** : M. Berdicevski e Aleksandr Ginzburg - **s.** : da un testo di Aleksej Tolstoj - **sc.** : I. Manevic, Aleksandr Ginzburg - **m.** : Orchestra sinfonica statale cinematografica diretta da E. Kaciaturian - **int.** : Evgheni Evstiniev, V. Safonov, N. Astangov, N. Klimova - **p.** : Centralnaja Kinostudiia Detskih i Junoseskih Filmov Imeni M. Gorkogo - **o.** : U.R.S.S., 1965.

ISLAND OF TERROR — **r.** : Terence Fisher - **s.** e **sc.** : Allan Ramsen, Ed Mann - **f.** (Color) : Reg Wyer - **m.** : Malcolm Lockyer - **int.** : Peter Cushing, Edward Judd, Niall McGinnis - **p.** : Planet Film Productions Ltd. - **o.** : Gran Bretagna, 1965.

L'OR ET LE PLOMB — **r.** : Alain Cuniot - **s.** : dal racconto di Voltaire **Le monde comme il va** - **sc.** : Alain Cuniot - **f.** : Yan Le Masson - **m.** : Michel Legrand - **mon.** : Alain Cuniot - **int.** : Alain Cuniot, Emmanuelle Riva, Max Paul Fouchet, Michel Legrand, Jean Massin, Yvonne Clech, Irène Schaveltzon, Fanny Renan, Cathérine Leccia, Valia Rozafy, Maddly Bamy, Andrée Cottet, François Dalou, Yvan Peuck, Pierre Viellezcazes, Guy Kayat, Marcel Champel - **p.** : Jean Willemetz per la SIPAC-Films - **o.** : Francia, 1966.

KDO CHCE ZABIT JESSII? (t.l. **Chi vuole uccidere Jessie?)** — **r.** : Václav Vorlíček - **s.** e **sc.** : Miloš Macourek e Vaclav Vorlicek - **f.** : Jan Nemeček - **m.** : Svatopluk Havelka - **int.** : Jiří Sovak, Dana Medrička, Olga Schoberová, Karel Effa, Juraj Visny - **p.** : Barrandov - **o.** : Cecoslovacchia, 1966.

SEZIONE RETROSPETTIVA :

LA CITÉ FOUDROYÉE — **r.** : Luitz-Morat - **f.** : Daniau-Johnston - **scg.** : Jean-Louis Boucquet - **int.** : Daniel Mendaille. Jeanne Maguenat, Louis Ghasne, Paul Hournée, Armand Morins - **p.** : Luitz-Morat per la Films de France - **o.** : Francia, 1924.

L'ISOLA MISTERIOSA — **r.** : E. A. Penzlin, B.M. Chelintzev - **s.** : dal romanzo di Jules Verne - **sc.** : B. M. Chelintzev, M. P. Kalinin - **f.** : M. B. Belskin (assistenti A. F. Chakarov, B. A. Morosov) - **e. s.** : M. F. Karukov - **int.** : M. V. Commisarov, A. S. Krasnopolski, P. I. Kiansky, R. Ross. A. A. Andrkenkov, Yura Grammapykaty, A. K. Sona, I. C. Koslov - **o.** : U.R.S.S., 1941.

BATMAN — **r.** : Lambert Hillyer - **s.** : liberamente tratto dalla serie di « comics » di Bob Kane apparsa su « Detective Comics » - **sc.** : Victor McLeod, Leslie Swabacker, Harry Fraser - **int.** : Lewis Wilson, Douglas Croft, John Carroll Naish, Shirley Patterson - **p.** : Rudolf C. Flothow per la Columbia - **o.** : U.S.A., 1943 (**serial** in 15 episodi di due bobine l'uno : **The electrical brain, The bat's cave, The mark of the zombies, Slaves of the rising sun, The living corpse, Poison peril, The phoney doctor, Lured by radium, The sign of the sphynx, Flying spies, A nipponese trap, Embers of Evil, Eight steps down, The executioner strikes, The doom of the rising sun).**

INVADERS FROM MARS (Gli Invasori spaziali) — **r.** : William Cameron Menzies - **s.** e **sc.** : Richard Blake - **f.** (Color) : John Seitz - **scg.** : Boris Leven - **consul. colore** : Clifford D. Shank - **int.** : Arthur Franz. Helena Carter. Jimmy Hunt, Leif Erickson, Hillary Brooke, Janine Perreau, Walter Sande Morris Ankrum, Max Wagner, Milburn Stone, Bert Freed, Douglas Kennedy - **p. ass.** : Edward L. Alperson jr. - **p.** : Edward L. Alperson per la XX Century Fox - **o.** : U.S.A., 1953.

CROISIÈRES SIDERALES — **r.** : André Zwoboda - **s.** : Pierre Guerlais - **sc.** : Pierre Bost - **f.** Jean Isnard - **m.** : Georges Van Parys - **int.** : Madeleine Sologne, Jean Marchand, Julien Carette, Alfred Adam - **p.** : Industrie Cinématographiques Paris - **o.** : Francia, 1942.

CORTOMETRAGGI :

IN CONCORSO :

THE PENNY ARCADE — **r.** : Harry Hurwitz - **s.** e **sc.** : Harry Hurwitz - **f.** : Charles Hawkins jr. - **m.** : Stuart Oderman - **int.** : Michael Gentry, Barbara Margolin, Jara Kahout - **p.** : Robert Bernard Productions - **o.** : U.S.A., 1965.

LES ESCARGOTS — **r.** : René Laloux e Topor - **an.** : Topor - **p.** : SOFAC-Films - **o.** : Francia, 1966.

LA PLANETE VERTE — **r.** : Piotr Kamler - **m.** : Ivo Malec - **p.** : SOFAC-Films - **o.** : Francia, 1965 (color).

L'URLO — **r.** : Camillo Bazzoni - **s.** e **sc.** : Camillo Bazzoni - **f.** Vittorio Storaro - **m.** : Vittorio Gelmetti - **mo.** : Roberto Perpignani - **int.** : Francesco Barilli - **p.** : Vittorio Storaro - **o.** : Italia, 1966.

APPARENCES — **r.** : Jacques Kupissonoff - **sc.** : Jacques Kupissonoff - **f.** (color) : Jacques Klein, Fernand Tack - **m.** : Georges Delerue - **canto** : Xavier Deraz - **documentazione** : Eliane Maingot - **o.** : Belgio, 1965.

POSJET IZ SVEMIRA (t.l. **Visita dallo spazio)** — **r.** : Zlatko Grgic - **s.** e **sc.** : Dusan Vukotic - **disegni** (Color) : Zlatko Grgic - **an.** : Ante Zaninovic - **scg.** : Pavlo Stalter - **p.** : Zagreb Film - **o.** : Jugoslavia, 1965.

LA LUNA — **r.** : Piotr Kluscjantzev - **s.** : Piotr Kluscjantzev - (color. - **o.** : U.R.S.S., 1965.

FUORI CONCORSO :

GOD 3003 (t.l. **Anno 3003)** — **r.** : Ivo Lehpamer - **s.** e **sc.** : Crt Skodlar - **an.** (color) : Bogdan Gjud, Janez Premru - **scg.** : Bogdan Gjud, Janez Premru - **m.** : Miran Kwartic - **p.** : Triglav Film - **o.** : Jugoslavia, 1965.

GUSTAVE MOREAU — **r.** : Nelly Kaplan - **f.** (color) : François Bogard - **m.** : Jean Ledrut - **commento** : Nelly Kaplan (voci di André Breton, Loleh Bellon, J. Martin, José Squinquel) - **p.** : Office de Documentation par le Film/Les Films Gibé - **o.** : Francia, 1966.

SEZIONE CULTURALE-SCIENTIFICA :

CINÉMA ET ASTRONOMIE — **realizzaz.** : J. Leclerc, J. C. Pecker - **sc.** : J. Leclerc, J. C. Pecker - **m.** : Beethoven (Ottava Sinfonia) - **p.** : Société Astronomique de France - **o.** : Francia.

FLAMMES DU SOLEIL — **realizzaz.** : Observatoire de Paris - **sc.** : Paul Couderc - **adatt.** : J. Leclerc - **commento** : Paul Couderc - **p.** : La Cinégraphie Documentaire - **o.** : Francia.

ÉTUDES ET RÉCHERCHES SOLAIRES ET STELLAIRES — **realizzaz.** : J. Leclerc, Bernard Lyot, D'Azambuya, Rosch - **p.** : Observatoire de Meudon et du Pic du Midi / Société Astronomique de France - **o.** : Francia.

ÉCLIPSE TOTAL AU SOUDAN — **realizzaz.** : J. Leclerc - **sc.** : Philippe Este - **m.** : Phonotèque L.A.F. - **p.** : Cinégraphi e Documentaire - **p.** : Francia.

SOLEIL ET COULEUR — **realizzaz.** : J. Leclerc - **p.** : S.A.F. - **o.** : Francia.

PROJECT APOLLO : MANNED FLIGHT TO THE MOON - **o.** : U.S.A.

BEYOND THE SKY — **o.** : U.S.A.

RANGER VII PHOTOGRAPHS THE MOON — **o.** : U.S.A.

SOLAR ACTIVITY — **o.** : U.S.A.

* * *

I PREMI :

Asteroide d'oro (premio della critica) per il miglior lungometraggio, assegnato mediante referendum tra i giornalisti italiani e stranieri accreditati al Festival : a **KDO CHCE ZABIT JESSII?** di Václav Vorliček (Cecoslovacchia).

Sigillo d'Oro della città di Trieste per il miglior cortometraggio in concorso, assegnato dalla giuria internazionale composta da Mario Nordio (Italia, presidente) Harry Harrison (U.S.A.) Michael Halton Imison (Gran Bretagna) Michel Mourlet (Francia) Tino Ranieri (Italia) a **LA LUNA** di Piotr Kluscjantzev (U.R.S.S.).

(*a cura di* TINO RANIERI)

Mamaia: cinema d'animazione nell'Est Europa

Vorrei subito sbarazzarmi, in questo breve resoconto del I Festival Internazionale del Film d'Animazione di Mamaia (Romania), della produzione occidentale che in quella sede fu presentata. Non tanto perché essa, considerata nel suo complesso, non ha fornito, tranne rarissime eccezioni, materiale di grande interesse o novità di rilievo (alcuni film anzi erano già stati presentati in altri festival di categoria), quanto perché non mi pare sia stata selezionata secondo un ampio e intelligente criterio di rappresentatività nazionale, tenendo conto degli effettivi valori d'arte e di cultura presenti in opere ed autori dell'occidente. Cosicché, o il panorama offerto a Mamaia fosse obbiettivamente lacunoso (come mi pare), oppure la produzione occidentale di film d'animazione fosse quest'anno veramente esile e squallida (come non credo), è impossibile non solo fare un discorso critico unitario, ma anche più semplicemente trattare di queste opere e di questi autori con ampiezza.

I film occidentali.

Così, dei dieci film francesi, i migliori sono risultati proprio i film già noti, per essere stati proiettati a Tours, come *Les escargots* di René Laloux, *Contre-pied* di Manuel Otero e *La planète verte* di Piotr Kamler, anche se meritano una segnalazione almeno i *Contes Zaghawa* di Henri Gruel e André Fontaine, che animano con gusto e sensibilità disegni infantili africani a commento di racconti popolari della regione del Ciad, *Leucocyte Story* di Jean-Charles Meunier, divertente storia d'amore tra leucociti, e *Plus vite* di Peter Foldes, che porta più innanzi la ricerca grafica di derivazione picassiana intrapresa nelle opere precedenti dell'autore, qui al servizio di una satira martellante dell'affannosa vita contemporanea. I due canadesi, *L'homme-cheminée* di Carlos Marchiori e *The Lever* di Evelyn Lambart, hanno confermato la buona scuola del National Film Board; il danese *Slambert* di Quist Moller e Jannik Hastrup e il finlandese *Farsa senza equilibrio* di Antti Peränne, pur non privi di spunti originali, hanno sostanzialmente deluso; i tedeschi, *Punkt, Punkt, Komma, Strich* di Jochen Euscher e *Via* di Stepan Zavrel erano alquanto esili; i giapponesi *Il bottone*, *La finestra* e *Samurai*, tutti di Yoji Kuri e tutti già noti, non hanno fornito elementi nuovi per un giudizio sull'animazione nipponica; l'italiano *Il matrimonio* di Paul Campani e Max Massimino-Garnier, brevissimo film dallo spunto geniale, si isolava tra gli altri di produzione italiana, pubblicitari e mediocri; la Spagna era presente con quattro film pubblicitari, in parte noti, e di breve respiro; e gli Stati Uniti con il bellissimo ma conosciutissimo *The Hangman* di Paul Julian e Les Goldman, oltre che con un paio di altri film di scarso interesse, con il divertente *A Goon Song* di Carl Bell, intelligente e spiritosa satira del cinema astratto, e con il deludente ma interessante film di Bill Melendes sulle avventure di Charlie Brown, su testo e disegni di Charles M. Schulz. Quanto alla Svezia e alla Svizzera, la prima con il discreto *Buona notte* di Lasse Lindberg, la seconda con quel *Sarabande et variations* già « fischiato » ad Annecy nel 1965, non hanno certamente elevato il basso livello medio della produzione occidentale. Dall'estremo oriente infine l'India ha portato a Mamaia tre film, sui quali è meglio tacere.

I film britannici.

Un discorso particolare merita invece la selezione britannica che comprendeva il divertente *Be Careful Boys* di Keith Learner, Nancy Hanna e Vera Linnecar e, soprattutto, quattro film di John Halas. Non è possibile, in questa sede, trattare diffusamente del cinema di Halas e dell'animazione britannica in generale (e queste brevi note vogliono soffermarsi oltre tutto sul cinema dell'Europa orientale), ma occorre tuttavia sottolineare almeno l'alto livello qualitativo, la felice vena umoristica, il linguaggio disinvolto e moderno delle opere esposte, tra le quali primeggiavano *Birds, Bees and Storks*, *The Palm Court Orchestra* e *The Vacuum Cleaner*, ispirate ai disegni e ai racconti di Hoffnung. I tre film, che narrano rispettivamente di un padre che cerca di spiegare al figlio come nascono i bambini, di un piccolo complesso musicale che continua a suonare nonostante i disastri, le distruzioni e i cataclismi, e di una massaia che impara a « suonare » l'aspirapolvere, sono ricchi di comicità e sorretti da un ritmo visivo-sonoro di rara efficacia, a volte rasentante il virtuosismo tecnico (come nel caso di *Birds, Bees and Storks* tutto tenuto su un'unica lunga sequenza priva di montaggio esterno).

I film dell'Est europeo.

Ma veniamo al cinema d'animazione dell'est europeo, o meglio dei paesi socialisti, per il quale è possibile fare un discorso meno dispersivo e più unitario, sia per una certa affinità di temi e soggetti riscontrabile nelle diverse produzioni nazionali, sia per il più ricco panorama che il Festival di Mamaia ha presentato di quelle cinematografie. Erano presenti la Bulgaria con tre film, la Cecoslovacchia con nove (di cui uno già noto), la Germania orientale con cinque, la Jugoslavia con nove, la Polonia con otto, la Romania con dieci (oltre a otto brevissimi film di Ion Popescu Gopo che introducevano i singoli spettacoli), l'Ungheria con tre, l'Unione Sovietica con sette (di cui uno già noto). Bisognerebbe aggiungere il film cubano *Un sueño en el parque* di Luis P. Rodriguez e il film nordvietnamita *Il gatto* di Ngo Minh Lan, ma sono opere prive di valore intrinseco e indicativo d'una produzione, e non meritano una segnalazione.

La prima considerazione da fare, esaminando la produzione di film d'animazione dei paesi socialisti, è che la Jugoslavia e la Cecoslovacchia mantengono il loro primato artistico e culturale. I film da esse presentati a Mamaia hanno confermato l'alto livello di quelle scuole nazionali dell'animazione, fornendo un panorama vivo e stimolante di quanto si sta attualmente facendo negli studi di Zagabria o di Praga e Bratislava. Poteva sembrare che, soprattutto in Jugoslavia, la produzione di film d'animazione si fosse in parte fossilizzata su formule e temi già ampiamente utilizzati e trattati dai maestri e dai primi allievi di quelle scuole e che questa uniformità artistica impedisse nuove ricerche e nuove sperimentazioni. Soprattutto in Jugoslavia, perché, a differenza della Cecoslovacchia con i suoi diversi studi (di Trnka, di Zeman, di Pojar, della Týrlová, di Hoffman, ecc.) e le sue diverse tecniche artistiche (pupazzi, disegni, oggetti, ecc.), essa ha praticamente una sola scuola, quella di Vukotic a Zagabria, e si è specializzata in un sol genere di produzione, il disegno animato; è più soggetta quindi a un possibile logoramento stilistico e a un esaurimento tematico. Invece la recente produzione di quei due paesi è apparsa di particolare interesse, sia per l'intrinseco valore di molti film realizzati in quest'ultimo anno, sia per i fermenti di novità che è possibile riscontrarvi e che denunciano

da un lato il rinnovamento di un'esperienza artistica legata a un passato in parte tramontato, dall'altro il sorgere di nuove individualità d'artisti degni del maggior interesse.

La seconda considerazione riguarda i soggetti e i temi di volta in volta trattati nei film d'animazione dei paesi socialisti: soggetti e temi che, se perfettamente integrati in una narrazione autonoma che li riscatti sul piano dell'arte e della cultura o trasferiti nell'ambito di un linguaggio artistico che li rinnovi dall'interno rientrano nel più generale discorso sul cinema d'animazione in quanto arte, richiedono invece una trattazione particolare quando da questa narrazione e da questo linguaggio sono distaccati per porsi come programma di lavoro, al quale si tende, ma dal quale spesso si rimane lontani. È il caso di talune cinematografie, come la rumena in particolare, la cui produzione è evidentemente orientata in una direzione tematica che, mancando d'un rinnovamento interno, risulta anacronistica e priva di valore attuale. Non basta criticare l'egoismo umano, la mancanza di socialità, le sopravvivenze borghesi o combattere la guerra, la burocrazia e la corruzione per fare opera « impegnata » e valida, se poi non si elaborano nuovi mezzi linguistici che questi temi ripropongano in termini nuovi all'uomo contemporaneo. Né basta la « morale della favola » per fare di un film per l'infanzia un'opera didatticamente utile oltreché artisticamente riuscita. Occorre una sperimentazione autonoma, un'incessante ricerca linguistica e anche una apertura tematica, che indirizzino su nuovi binari una produzione che rischia altrimenti di isterilirsi in formule e moduli prefabbricati. Spesso nuovi soggetti, nuovi temi invitano a una diversa considerazione dei problemi della realtà, stimolano l'artista a elaborare nuove forme, rinnovano i vecchi contenuti. In questa direzione credo che possa svilupparsi un cinema d'animazione veramente moderno. Ma ora veniamo ai film.

I film jugoslavi.

La selezione jugoslava, ricca e varia, ha avuto nei giovani autori i suoi punti di forza. Assenti i « grandi » (Vukotic, Mimica, ecc.), presenti con opere di non grande rilievo anche se non prive di spunti originali i « medi », come Dragutin Vunak con *La vacca alla frontiera*, Branko Ranitovic con *Il piede folle* e il duo Aleksandr Marks-Vladimir Jutrisa con *Una favola moderna* e *Una formica di buon cuore*, ai « giovani » si devono le opere più significative e stimolanti. Borivoj Dovnikovic ha presentato *La cerimonia* e *Appuntamento di costumi* (in 2 parti), dimostrando di possedere non soltanto un fine gusto umoristico e un ottimo mestiere, ma anche uno spirito caustico e graffiante e un personalissimo stile narrativo. Il primo film è un apologo dal risvolto tragico: un gruppo di persone si agita sullo sfondo cercando di disporsi secondo un ordine preciso; crediamo si tratti di una fotografia di gruppo o qualcosa del genere, e invece non sono altro che i preparativi per un'esecuzione: il finale giunge improvviso e agghiacciante a colorare di nero un film che era iniziato come un divertente e gustosissimo gioco grafico. *Appuntamento di costumi* è più tradizionale, meno personale forse, ma condotto con grande abilità sulla base di rigorose ricerche storiche: si tratta infatti di una storia della moda e del costume attraverso i secoli, intessuta di episodi e figure piacevolmente tratteggiati con un disegno che si richiama esplicitamente ai modelli delle arti figurative classiche e ravvivata da un ritmo narrativo di grande suggestione spettacolare. Nedeljko Dragic con *Elegia* ha voluto narrare la storia di un carcerato

che all'uscita dalla prigione calpesta un fiore che nei lunghi giorni di prigionia era stato la sua unica ragione di vita: il tema non è nuovo ma Dragic, sia pure nei limiti di una esercitazione di scuola, ha saputo infondervi un genuino sentimentalismo che non dispiace. Zlatko Grgic con *Il maiale musicista* si è richiamato evidentemente a certo cinema d'animazione britannico (Halas, Dunning, Williams), ma è riuscito a narrare in maniera originale e con buona dose di *humor* le avventure di un maiale che sa cantare e che trova l'amicizia e il plauso nelle persone più diverse le quali desiderano solo di poterselo mangiare, facendo uso d'un disegno piacevolmente ironico e d'un commento sonoro grottesco e ricco di spunti umoristici. Infine Ante Zaninovic ha presentato *Il muro*, vincendo uno dei cinque primi premi ex-aequo, un apologo sul coraggio che descrive i vani sforzi di un uomo nel tentativo di superare un muro che delimita lo spazio, mentre un altro uomo lo sta ad osservare approfittando alla fine dei suoi sforzi e della sua morte (muore sommerso dai mattoni che gli cadono addosso) per oltrepassare il muro fatidico e ritrovarsi in una situazione analoga a quella di partenza. Zaninovic è un efficace narratore, sintetico e corposo, e sa usare molto bene il montaggio visivo-sonoro sì da fare del suo film un piccolo capolavoro di concisione e di rigore figurativo.

I film cecoslovacchi.

I film cecoslovacchi, provenienti da scuole e studi differenti, hanno fornito un panorama più vario ma altrettanto vivo e interessante. Il migliore è parso senza dubbio *Non annusare le principesse* di Břetislav Pojar, che è il terzo di una serie di sette film in corso di realizzazione sulle avventure di due orsacchiotti, uno ingenuo, l'altro scaltro. Pojar è attento come sempre alle psicologie dei suoi personaggi più ancora che agli sviluppi narrativi della storia, anche se questa è condotta con molta scioltezza e ricca di spunti originali e divertenti, ed è riuscito a dare un diversa caratterizzazione psicologica ai due orsacchiotti con mezzi limitatissimi, facendoli vivere in un'aura di soffusa poesia che investe ogni cosa. Hermína Týrlová con *L'uomo di neve* ha composto un delicato racconto per l'infanzia servendosi di sottili fili di lana colorata, che si muovono sullo schermo animati da una tecnica raffinatissima ma soprattutto da quel fine senso della narrativa infantile che è la qualità più saliente della Týrlová. Con *Il disertore* e con *Il piacere dell'amore* Jiří Brdečka ha invece mostrato una certa stanchezza d'ispirazione: il primo è la storia di un uomo che sogna di vivere su un altro pianeta e quando alla fine ci riesce decide di ritornare sulla terra perché la vita è forse migliore quaggiù; il secondo descrive i punti salienti dell'esistenza di un uomo che ha trascorso la vita tra l'amore e il piacere. Ambedue i film sono ricchi di pagine di rilievo, degne del migliore Brdečka, il secondo soprattutto è tenuto su un piano di dolce malinconia che riscatta anche le situazioni più ovvie; tuttavia manca all'uno e all'altro una vera ragione espressiva, paiono sostanzialmente prodotti di scuola, sia pure realizzati da un « maestro ». *La pietra e la vita* di Garik Seko è interessante soprattutto dal lato tecnico, per l'abilità straordinaria che ha mostrato l'autore nel far muovere pietre di forme e dimensioni differenti per descrivere la storia della comparsa dell'uomo sulla terra e dei suoi primi contatti con gli altri esseri animati. I risultati sono sorprendenti e non diminuisce il valore del film la sua evidente filiazione dall'americano *Clay* di Eliot Noyes. Dove invece il richiamo a un classico annulla il valore artistico di un'opera per altro degna di considerazione

è nel caso de *I numeri* di Pavel Prochazka, che ripete in forma diversa la geniale invenzione di Norman McLaren in *Rythmetic*. Il divertente *Come avere un bambino buono* di Miloš Macourek e Stanislav Latal, già visto all'ultimo festival di Tours, ha confermato la sua validità artistica, mentre *Nero e bianco* di Viktor Kubal e *La talpa e il missile* di Zdeněk Miler, pur ricchi il primo d'uno spunto originale, il secondo d'una delicata ispirazione infantile, vanno considerati nell'ambito di buoni prodotti d'artigianato.

I film romeni.

La produzione rumena era presente con un nutrito gruppo di film usciti recentemente dagli Studi « Animafilm » di Bucarest. All'estero il nome più noto degli animatori rumeni è ancora quello di Ion Popescu Gopo, che attualmente si occupa invece prevalentemente di film « dal vero » e che ha presentato a Mamaia otto brevissimi disegni animati, non privi d'invenzione umoristica ma alquanto esili, confermando lo stato di crisi espressiva in cui si trova da anni. Ma parecchi altri artisti dell'animazione lavorano oggi in Romania, dando vita a una produzione quantitativamente rilevante, anche se purtroppo qualitativamente bassa. Si è notato infatti, nei film esposti, che allo sforzo produttivo non sempre è corrisposto un valido risultato artistico, anzi il più delle volte soggetti e temi « impegnati » sono stati trattati in maniera del tutto inadeguata, legata spesso a formule e moduli superati, inattuali e anacronistici. È il caso de *La goccia* di Sabin Balasa e Marin Sorescu, fumosa storia dell'umanità realizzata in chiave allegorica e surrealistica; è il caso di *Antagonismi* di Bob Calinescu, di *Dimensioni* di Stefan Munteanu, di *Io* di Nell Cobar, di *Un bottone* di Olimp Varasteanu, tutti centrati sul tema dell'egoismo, trattato di volta in volta con mezzi linguistici inefficaci, pretenziosi, applicati dall'esterno, senza una vera necessità espressiva. Ci sono poi i prodotti artigianali di mediocre fattura, come *Racconto* di Virgil Mocanu e *Far West* di Florin Ahngelescu, piatta parodia del « western ». Ci sono infine i film per l'infanzia, nei quali è possibile rintracciare una più genuina vena poetica, liberi come sono dagli influssi « culturali » cui paiono soggetti le opere di maggior prestigio. E possono rivelare delle gradite sorprese, come il divertente *La balena* di Constantin Mustetea o il poetico *Il melomane* di Horia Stefanescu, in cui l'elemento didascalico si salda con il racconto infantile sullo sfondo d'un mondo animale che si richiama al miglior Disney.

I film polacchi.

Ben più originale la produzione polacca, che ha dimostrato vivacità e intelligenza. Di Daniel Szczechura si è visto *Il diagramma*, originale racconto di un omino che insegue un puntolino nero sullo sfondo bianco dello schermo, formando così un intricatissimo tessuto di linee d'un grafismo raffinato. Di Edward Sturlis si sono visti due film: *La posizione* e *Il quartetto*, ambedue di pupazzi animati. Il primo è una mediocre satira dell'adulazione, ma il secondo è un piacevole racconto con personaggi tratti da due candelieri istoriati, animati con una rara e sorprendente sapienza tecnica. Degni di nota sono parsi anche *La bandiera* di Miroslaw Kijowicz, che con preciso gusto grafico mette in scena una storiella di gustosa satira anticonformistica, e *Il signor pittore* di Katarzyna Latallo, basato su racconto satirico inteso a combattere le « mode » artistiche. Di scarso interesse invece *Calore e confusione* di Witold Giersz, autore di opere

di ben diverso impegno artistico, *Il guanto* di Alfred Ledwig e il « naïf » *La piramide* di Stefan Janik.

I film sovietici.

Tra i vari premi assegnati dalla giuria internazionale uno dei più meritati è stato quello attribuito al film sovietico *Le vacanze di Bonifacio* di Teodor Hitruk, che rappresenta quanto di meglio il cinema d'animazione di quel paese ha fatto nel settore del cinema per l'infanzia. Si sa che la tradizione russa che ha sempre sorretto il disegno animato non molto si discosta, nei soggetti e nelle forme, da quella cui ha attinto Walt Disney: fiabe popolari, racconti infantili, illustrazioni caramellose, storie « esemplari ». E Ivan Ivanov-Vano e gli altri animatori sovietici, per molti anni, non hanno fatto altro che illustrare con un disegno alquanto convenzionale i racconti che tutte le nonne di questo mondo narrano ai loro nipotini. Con *Le vacanze di Bonifacio* e con altri film d'altri giovani autori, alcuni dei quali sono passati a Mamaia, pare che anche nel settore del cinema per l'infanzia un rinnovamento si sia operato in direzione d'una maggiore scioltezza inventiva, di un più preciso sganciamento dagli schemi e dai moduli d'una tradizione cinematografica e figurativa fossilizzatasi in formule stereotipe: ciò che in parte si è osservato anche nel disegno animato russo « per adulti ». Il film di Hitruk apparentemente non si discosta dalla tradizione: racconta le avventure di un leone da circo, Bonifacio appunto, che trascorre un periodo di vacanze in Africa, dalla vecchia madre, ed è costretto, per la gioia dei negretti del luogo, ad esibirsi quotidianamente nei suoi esercizi acrobatici e d'abilità. Ma l'invenzione grafica del disegno, il preciso senso cromatico della composizione, il ritmo narrativo spigliato e originale, l'indovinatissimo commento musicale e la grande finezza psicologica con cui è tratteggiato il protagonista, in una parola lo stile di Hitruk, hanno veramente rinnovato un genere, tanto che il film ha una autonomia artistica e una validità espressiva che lo pongono al di fuori di ogni classificazione. Rinnovamento che è presente, sia pure in diversa misura e con risultati meno evidenti, anche in *Di chi sono i frutti della foresta?* di Mihail Kameneski e Ivan Ufimizev e ne *Il mio coccodrillo verde* di Vadim Kurcevski, più che ne *L'orsacchiotto nel parco* di Rasa Strautmane o nel mediocre *Oggi è il mio onomastico* di Lev Milcin; e, nel settore dei film « per adulti », più ne *Il mistero del re nero* di D. Cerkasski, già visto ad Annecy, che nel caramelloso *La finestra* di Boris Stepanzev.

Ma il cinema per l'infanzia spesso solleva la produzione di certi paesi socialisti ad un livello decoroso, come è il caso, ad esempio, del rumeno *Le forbici e il ragazzino* di Hristo Topuzanov, delicata storia di un bambino di carta ritagliata degna della migliore Týrlová, o dei buoni film tedeschi orientali della serie « Filopat e Patafil » quali *Das Ei* e *Figaro* di Heinz Steinbach e *Western* di Gunther Rätz; di contro a una produzione pretenziosa o del tutto inutile come gran parte di quella che la citata Romania, la Bulgaria e l'Ungheria hanno presentato a Mamaia. Di scarso o nullo interesse sono apparsi infatti film come *Che farò da grande?* e *L'avventura*, rispettivamente dei bulgari Radka Batchvarova e Stoian Dukov; o il già noto *Due ritratti* e *Luci e tenebre* dell'ungherese Gabor Gyorgy Kovasznai o l'*Homo faber* di Tamas Szabo Sipos. Meglio piuttosto le ricerche grafiche del tedesco orientale Otto Sacher di *Dinge gibt's, die gibt's garnicht* o il decoroso artigianato dell'ungherese Gyula Macskassy di *Una storia romantica*, ambedue tuttavia alquanto esili.

Il cammino da percorrere è forse, per alcune cinematografie, ancora lungo, ma le acque mi paiono piuttosto mosse e i fermenti di novità scuotono più d'una struttura burocratica. Occorre seguire l'esempio della Cecoslovacchia e della Jugoslavia.

GIANNI RONDOLINO

La giuria internazionale — composta da Bruno Bozzetto (Italia), Valentin Gheorghiu (Romania), Paul Grimault (Francia), John Hubley (Stati Uniti), Ivan Ivanov-Vano (Unione Sovietica), Ion Popescu Gopo (Romania) e Dusan Vukotic (Jugoslavia) — ha assegnato i seguenti premi:

5 « PELLICANI D'ORO » EX-AEQUO A: *Il muro* di Ante Zaninovic (Jugoslavia), *Non annusare le principesse* di Břetislav Pojar (Cecoslovacchia), *Les escargots* di René Laloux (Francia), *Le vacanze di Bonifacio* di Teodor Hitruk (Unione Sovietica), *A Goon Song* di Carl Bell (Stati Uniti);

14 PREMI SPECIALI « PELLICANI D'ARGENTO » PER:

MIGLIORE SELEZIONE: « Zagreb Film » (Jugoslavia);

ANIMAZIONE DI DISEGNI: *Birds, Bees and Storks* di John Halas (Gran Bretagna);

ANIMAZIONE DI OGGETTI: *L'uomo di neve* di Hermína Týrlová (Cecoslovacchia);

ANIMAZIONE DI PUPAZZI: *Il quartetto* e *La posizione* di Edward Sturlis (Polonia);

GRAFICA: *La goccia* di Sabin Balasa (Romania);

MUSICA DA FILM: Francis Chagrin (Gran Bretagna);

ORIGINALITÀ DEL FILM: *Contre-pied* di Manuel Otero (Francia), *Samurai* di Yoji Kuri (Giappone) e *Slambert* di Quist Moller e Jannik Hastrup (Danimarca);

FILM EDUCATIVO: *La leva* di Evelyn Lambart (Canada);

FILM PUBBLICITARIO: *Guopa* di Robert E. Balser (Spagna);

FILM PER L'INFANZIA: *Le forbici e il ragazzino* di Hristo Topuzanov (Bulgaria);

LIRICA: *Una storia romantica* di Gyula Macskassy e Gyrogy Varnai e a *La finestra* di Boris Stepanzev (Urss);

AUTORE DELL'OPERA PRIMA PER L'INFANZIA: Mihail Kameneski e Ivan Ufimizev per *Di chi sono i frutti della foresta?* (Urss);

AUTORE DELL'OPERA PRIMA: Ngo Minh Lan per *Il gatto* (Vietnam del Nord);

SCENARIO: *Il piacere dell'amore* di Jiří Brdečka (Cecoslovacchia).

I film di Mamaia

BULGARIA

KAKAV DA STANA? (t.l. **Che farò da grande?**) — **r.**: Radka Batchvarova - **s., sc.**: Hristo Iliev - **dis.**: Ivan Veselinov - **m.**: Simeon Pironkov - **p.**: Cinematografia Bulgara (8').

NOZHICHKA I MOMTCHENTSE (t.l. **Le forbici e il ragazzino**) — **r.**: Hristo Topuzanov - **s.**: Tsvetan Anghelov - **dis.**: Milka Maceva - **m.**: Gheorghi Ghenkov - **p.**: Cinematografia Bulgara (8').

PRIKLYUTCHENIYE (t.l. **L'avventura**) — **r., s., sc., scg.**: Stoian Kukov - **m.**: Simeon Pironkov - **p.**: Cinematografia Bulgara (8').

CANADA

L'HOMME-CHEMINEE — **r., dis., an.**: Carlos Marchiori - **f.**: Murray Fallen - **p.**: National Film Board per il Ministero della Sanità (8' 37").

THE LEVER — **r., s., sc., dis., an.**: Evelyn Lambart - **p.**: National Film Board (3').

CECOSLOVACCHIA

BLAHO LASKY (t.l. **Il piacere dell'amore**) — **r., s., sc.**: Jiří Brdečka - **p.**: Kratký Film, Praha.

CERNY A BILY (t.l. **Nero e bianco**) — **r., s., sc.**: Viktor Kubal - **f.**: Josef Ruzicka - **p.**: Studio Kratcych Film, Bratislava (243 m.).

CISHIE (t.l. **I numeri**) — **r., s., sc.**: Pavel Prochazka - **scg.**: Jan Svankmajer - **m.**: Jiří Kolafa - **p.**: Studio di Film di Disegni animati e di Marionette, Praha (280 m.).

DEZERTER (t.l. **Il disertore**) — **r., s., sc.**: Jiří Brdečka - **f.**: Ivan Masnik - **p.**: Kratký Film, Praha (318 m.).

KAMEN A ZIVOT (t.l. **La pietra e la vita**) — **r., sc.**: Garik Seko - **s.**: Maria Slanková - **scg**: V. Cobrovalny, Jan Dudesek - **p.**: Kratký Film, Praha (Studi di Gottwaldov) (6').

K PRINCEZNAM SE NECUCHA (t.l. **Non annusare le principesse**) — **r.**: Břetislav Pojar - **s., sc.**: B. Pojar, Ivan Urban - **scg.**: M. Stěpanek - **p.**: Kratký Film, Praha (397 m.).

SNEHULAK (t.l. **L'uomo di neve**) — **r., s., sc.**: Hermína Týrlová - **f.**: Antonin Horak - **p.**: Kratký Film, Praha (Studi di Gottwaldov) (10').

LA TALPA E IL MISSILE (t. it.) — **r.**: Zdeněk Miler.

CUBA

UN SUENO EN EL PARQUE — **r., s., sc., an.**: Luis P. Rodriguez - **f.**: Pepin Rodriguez - **dis.**: Jorge Carruana - **p.**: Dipartimento di disegni animati, I.C.A.I.C. (4' 30").

DANIMARCA

SLAMBERT — **r., dis. :** F. Quist Moller, Jannik Hastrup - **s., sc. :** Quist Moller, Flemming - **p. :** F. Dessau Asa Film Studio (7').

FINLANDIA

FARSA SENZA EQUILIBRIO (t. it.) — **r. :** Antti Peränne - **s. :** Karen Brasen - **dis. :** Esko Michelsson, Elli Missanen, Taimi Toivonen - **p. :** Studio A. Tapiola (9').

FRANCIA

CONTES ZAGHAVA — **r. :** Henri Gruel, André Fontaine - **sc. :** Marie-José e Joseph Tubiana - **dis. :** bambini Zaghawi - **p. :** Editions de l'Eolienne (15').

L'EAU — **r. :** Alexandre Alexeieff - **sc. :** Gilbert Albitre - **f. :** Claire Parker - **dis. :** Alain Le Foll - **p. :** Gilbert Albitre (1').

ET QUE CA SAUTE ! — **r., s., sc., f., an. :** Albert Pierru - **m. :** Robert Cambier, Pierre Girard - **p. :** Armor Films (8').

ETROITS SONT LES VAISSEAUX — **r., sc., f. :** Laure Garcin, Henri Gruel - **testo** : Saint John Perse - **voce :** Jean Vilar - **composizione plastica :** Laure Garcin - **p. :** Fred Orain per la Armor Films (10').

LEUCOCYTE STORY — **r., s., sc., f., dis. :** Jean-Charles Meunier - **m. :** elettronica - **p. :** Camera Club Francois Ier (4').

PLUS VITE — **r., s., sc., f., dis. :** Peter Foldes - **p. :** Europart (8').

TRAIN — **r., s., sc. :** Daniel Libaud - **f. :** Jacques Maillet - **dis. :** infantili - **p. :** Films Martin-Boschet (10').

GERMANIA OCCIDENTALE

PUNKT - PUNKT - KOMMA - STRICH — **r., s., sc., f., dis. :** Jochen Euscher - **p. :** Jochen Euscher (10').

VIA — **r., sc., s., f., dis. :** Stepan Zavrel - **p. :** Film Studio Rolf Seifert (10').

GERMANIA ORIENTALE

DINGE GIBT'S, DIE GIBT'S GARNICHT — **r., s., sc., :** Otto Sacher - **f. :** Heinz Unger - **dis. :** Christian Biermann - **p. :** Defa Studio für Trickfilme (2').

DAS EI — **r. :** Heinz Steinbach - **m. :** elettronica (R.F.Z., Berlin) - **p. :** Defa Studio für Trickfilme (4').

FIGARO — **r. :** Heinz Steinbach - **f., dis. :** G. Rätz, H. Löchner, A. Kurth, A. Kurth, C. Odd, H. May - **p. :** Defa Studio für Trickfilme (4').

ICH BIN DOCH WER — **r., s., sc. :** Lothar Barke - **f. :** Helmut Krannert - **p. :** Defa Studio für Trickfilme (9').

WESTERN — **r. :** Gunther Rätz - **p. :** Defa Studio für Trickfilme (4').

GIAPPONE

IL BOTTONE (t. it.) — **r., an.:** Yoji Kuri - **f.:** Tomoko Nomura - **dis.:** Junko Uno - **p.:** Kuri Jikken Manga Kobo (5').

LA FINESTRA (t. it.) — **r., an.:** Yoji Kuri - **f.:** Yoji Kuri, Kazue Sasaki - **dis.:** Junko Uno - **p.:** Kuri Jikken Manga Kobo (8').

SAMURAI (t. it.) — **r., an.:** Yoji Kuri - **f.:** Tojmoko Nomura, Junko Uno - **p.:** Kuri Jikken Manga Kobo (5').

GRAN BRETAGNA

BE CAREFUL BOYS — **r., dis.:** Keith Learner, Nancy Hanna, Vera Linnecar - **f.:** Gerry Walters - **p.:** Biographic Films Ltd. (12').

BIRDS, BEES AND STORKS — **r.:** John Halas - **dis.:** Tony Guy - **voce:** Peter Sellers - **p.:** Halas & Batchelor (5').

THE PALM COURT ORCHESTRA — **r.:** John Halas - **an.:** Tony Guy - **dis.:** Ted Pettengello - **m.:** Francis Chagrin **p.:** Halas & Batchelor (7').

THE VACUUM CLEANER — **r.:** Derek Lamb - **an.:** Leslie Drew - **dis.:** Ted Pettengell, Chris Miles - **m.:** Francis Chagrin - **p.:** Halas & Batchelor (7').

THE WIDOW AND THE PIG — **r.:** John Halas - **an.:** Harold Whitaker - **dis.:** Tom Bailey - **m.:** Francis Chagrin - **p.:** Halas & Batchelor (5').

INDIA

AAO MILKAR GAEN (t.l. **Cantiamo!**) — **r.:** Pramod Pati - **f.:** S. N. Bhagwat - **m.:** Viswadev Sarma, B. R. Nagar - **voce:** Chaya Arya - **p.:** Films Division, Ministry of Information and Broadcasting, Bombay (13').

AS YOU LIKE IT — **r., an., acg., mar.:** S. Shankar - **f.:** G. Raymond - **p.:** Children's Film Society (17').

MY WISE DADDY — **r.:** Saraya - **an.:** Sen Ram Mohan - **p.:** Films Division, Ministry of Information and Broadcasting, Bombay (4').

ITALIA

IL MATRIMONIO — **r., sc., an.:** Paul Campani - **suono:** Max Massimino Garnier - **p.:** Paul Film (27 m.).

SAPERE È VALERE — **r., dis.:** Paul Campani - **sc.:** Max Massimino Garnier - **p.:** Paul Film (64 m.).

STUDI PER « GIULIETTA DEGLI SPIRITI » — **dis., an.:** Giulio Cingoli, Gian Carlo Carloni, Nicola Falcioni, Margherita Saccare - **p.:** Orti Studio (1').

TOTO, TATA E BABBO NATALE — **r., dis.:** Paul Campani - **sc.:** Max Massimino Garnier - **p.:** Paul Film (64 m.).

JUGOSLAVIA

CEREMONIJA (t.l. **La cerimonia**) — **r., s., sc., dis.:** Borivoj Dovnikovic - **f.:** Teofil Basagic - **p.:** Zagreb Film (5').

ELEGIJA (t.l. **Elegia**) — **r., s., sc., dis. :** Nedeljko Dragic - **f. :** Zlatko Sacer - **p. :** Zagreb Film (5').

KOSTIMIRANI RENDEZ-VOUS (t.l. **Appuntamento di costumi**) — 2 parti - **r., an., dis. :** Borivoj Dovnikovic - **s., sc. :** B. Dovnikovic, Andro Lusicic - **p. :** Zagreb Film (20').

KRAVA NA GRANICI (t.l. **La vacca alla frontiera**) — **r. :** Dragutin Vunak - **s., sc. :** Vladimir Tadej - **dis., an. :** Ante Zaninovic - **p. :** Zagreb Film.

LUDA NOGA (t.l. **Il piede folle**) — **r. :** Branko Ranitovic - **s., sc. :** Dusan Radovic - **dis. :** Zvonko Lonkaric - **an. :** Branislav Nemet - **m. :** Bosko Petrovic - **p. :** Zagreb Film (10').

MODERNA BASNA (t.l. **Una favola moderna**) — **r. :** Aleksandr Marks, Vladimir Jutrisa - **s., sc., :** Sime Simatovic - **dis. :** Aleksandr Marks - **an. :** Vladimir Jutrisa - **p. :** Zagreb Film (10').

MRAV DOBRA SRCA (t.l. **Una formica di buon cuore**) — **r. :** Aleksandr Marks, Vladimir Jutrisa -**s., sc., :** Brane Crncevic - **dis. :** Aleksandr Marks - **an. :** Vladimir Jutrisa - **p. :** Zagreb Film (10').

MUZIKALNO PRASE (t.l. **Il maiale musicista**) — **r., dis. :** Zlatko Grgic - **s., sc. :** Zlatko Grgic, Borivoj Dovnikovic - **an. :** Zlatko Grgic, Turido Paus - **p. :** Zagreb Film (10').

ZID (t.l. **Il muro**) — **r., s., sc., dis. :** Ante Zaninovic - **f. :** Teofil Basagic - **p. :** Zagreb Film (4').

POLONIA

KLOPOTI Z CIEPLEM (t.l. **Calore e confusione**) — **r., dis. :** Witold Giersz - **S., sc. :** Jan e Antonina Zabinski - **f. :** Jan Tkaczyk (241 m.).

KWARTECIK (t.l. **Il quartetto**) — **r., mar. :** Edward Sturlis - **s., sc. :** Ryszard Brudzynski - **f. :** Leszek Nartowski - **p. :** Studio Malych Form Filmowych (7' 4").

MIEJSCE (t.l. **La posizione**) — **r., s., sc., mar. :** Edward Sturlis - **f. :** Edward Sturlis, Leszek Nartowski - **m. :** Jerzy Matuskiewicz - **p. :** Studio Malych Form Filmowych (7').

PAN PLASTYK (t.l. **Il signor pittore**) — **r., dis. :** Katarzyna Latallo - **s., sc. :** Katarzyna Latallo, Wieslaw Antosik - **f. :** Wieslaw Fedak - **p. :** Studio « Se-Ma-For », Lodz (10').

PIRAMIDA (t.l. **La piramide**) — **r., s., sc., dis. :** Stefan Janik - **f. :** Jan Tkaczyk - **m. :** Wlodzimierz Kotonski - **p. :** Studio Miniatur Filmowych (6').

REKAWICZA (t.l. **Il guanto**) — **r., dis. :** Alfred Ledwig - **s., sc. :** Lezek Lorek, Leszek Miech, Wladyslaw Nehrebecki - **p. :** Studio Bielsko-Biala (15').

SZTANDAR (t.l. **La bandiera**) — **r., s., sc., dis. :** Miroslaw Kijowicz - **f. :** Miroslaw Kijowicz, Henryk Ryszka - **m. :** Krzysztof Komeda Trzcinski - **p. :** Studio Filmow Rysunkowych (7' 5").

WYKRES (t.l. **Il diagramma**) — **r., s., sc., dis. :** Daniel Szczechura - **f. :** Waclaw Fedak - **m. :** Eugenius Rudnik - **p. :** Studio « Se-Ma-For », Lodz (4').

ROMANIA

ANTAGONISME (t.l. **Antagonismi)** — **r., scg., f.:** Bob Calinescu - **s., sc.:** Aurora Dorobet - **an.:** Elena Iscrulescu, Adrian Nicolau - **m.:** Paul Hurmuzescu - **p.:** Animafilm.

BALENA (t.l. **La balena)** — **r., s., sc., an.:** Constantin Mustetea - **scg.:** Marin Paul - **f.:** Rad Codrean - **m.:** Teodor Dragulescu - **p.:** Animafilm (10′).

BASM (t.l. **Racconto)** — **r., s., sc.:** Virgil Mocanu - **f.:** Rad Codrean - **dis.:** Firu Dumitrescu - **arr. mus.:** Savostin Victoria - **p.:** Animafilm (10′).

DIMENSIUNI (t.l. **Dimensioni)** — **r., s., sc.:** Stefan Munteanu - **scg.:** Isabela Retrosincu - **an.:** Felicia Puran - **p.:** Animafilm (9′).

EU (t.l. **Io)** — **r., s., sc.:** Nell Cobar - **f.:** Rad Codrean - **p.:** Animafilm.

FAR WEST — **r.:** Florin Ahngelescu - **s., sc.:** Mihail Joldea - **dis., scg.:** Adrian Nicolau - **p.:** Animafilm (8′).

UN NASTURE (t.l. **Un bottone)** — **r., s., sc.:** Olimp Varasteanu - **an.:** Julieta Dolbrescu - **scg.:** Genoveva Georgescu - **m.:** Dan Ionescu - **f.:** Constantin Iscrulescu - **p.:** Animafilm (8′).

PARALELE (t.l. **Paralleli)** — **r.. an.:** Liviu Ghigort - **s., sc.:** Valer Chende - **scg.:** Angela Buzila - **p.:** Animafilm.

PICATURA (t.l. **La goccia)** — **r.:** Sabin Balasa, Marin Sorescu - **s., sc.:** Marin Sorescu - **an.:** Virgil Mocanu - **f.:** Rad Codrean - **m.:** Miereanu Costin - **p.:** Animafilm (7′).

POVESTE CU CINTEC (t.l. **Racconto con messaggio - Il melomane)** — **r., s., sc.:** Horia Stefanescu - **scg.:** Ditru Dobrica - **f.:** Rad Codrean - **m.:** Paul Hurmuzescu - **p.:** Animafilm (9′).

SPAGNA

DOBLE — **r.:** Robert E. Balser - **s., sc.:** Alan Shean - **dis.:** Robert E. Balser, Alan Shean - **p.:** Estudios Moro (55′).

EL MUNDO EN SUS MANOS — **r., dis.:** José Luis Moro - **s., sc.:** José Maria Laiglesia - **p.:** Estudios Moro (1′).

GUAPO — **r., dis.:** Robert E. Balser - **s., sc.:** Alan Shean, José Maria Laiglesia - **p.:** Estudios Moro (45′).

METAMORFOSIS — **r.: dis.:** José Luis Moro - **s., sc.:** José Maria Laiglesia - **p.:** Estudios Moro (45″).

STATI UNITI

A GOON SONG — **r., s., sc., f., dis.:** Carl Bell - **p.:** Chovinard Art Institute (5′).

LE AVVENTURE DI CHARLIE BROWN (t. it.) — **r.:** Bill Melendes - **t., dis.:** Charles M. Schulz - **p.:** Coca-Cola.

NEVER STEAL ANYTHING WET — **r., dis.** : Teru Murakami - **p.** : Murakami Wolf Films (2').

A NOSE — **r., sc.** : Mordi Gerstein - **s.** : dal racconto **Il naso** di Gogol - **f.** : Al Rezick - **p.** : Pelica, Films.

THE SNOW QUEEN — **r., sc., s., f., dis.** : Cassandra M. Gerstein - **p.** : Gerstein Productions (6').

SVEZIA

CALLE P (t.l. **Divieto di sosta**) — **r., sc., f., dis.** : Arne Gustafsson - **p.** : Sandrews.

PHILIPS — **r., sc., dis.** : Arne Gustafsson - **f.** : Albert Rudling - **p.** : Filmkontakt (1').

SOV GOTT (t.l. **Buona notte**) — **r., s., sc., f., dis.** : Lasse Lindberg - **p.** : G.K. Film (7').

UNGHERIA

A FENY OROME (t.l. **Luci e tenebre**) — **r., s., sc.** : Gabor Gyorgy Kovasznai - **f.** : Maria Nemenyi - **m.** : Istvan Belai - **p.** : Pannonia Film (10').

HOMO FABER — **r., s., sc., mo.** : Tamas Szabo Sipos - **f.** : Istvan Harsagi : **m.** : Zsolt Petho - **p.** : Pannonia Film (11').

ROMANTIKUS TORTENET (t.l. **Una storia romantica**) — **r., s., sc.** : Gyula Macskassy, Gyorgy Varnai - **f.** : Maria Nemenyi - **p.** : Pannonia Film (6').

UNIONE SOVIETICA

AKNO (t.l. **La finestra**) — **r.** : Boris Stepanzev - **s., sc.** : Boris Larin - **dis.** : Anatoli Savcenko, Piotr Repkin - **f.** : Mihail Druian - **m.** : Sergej Prokofiev - **p.** : Sojuzmultfilm (10').

CANICUL BONIFAZIJ (t.l. **Le vacanze di Bonifacio**) — **r., s., sc.** : Teodor Hitruk - **scg.** : Sergej Alimov - **f.** : Boris Kotov - **m.** : Mosei Vainberg - **testo** : Miloš Matcurek - **p.** : Sojuzmultfilm (20' 30'').

CIJ V LESU SCISCKI? (t.l. **Di chi sono i frutti della foresta?**) — **r.** : Mihail Kameneski, Ivan Ufimizev - **s., sc.** : Sokol Runghe, Aleksandr Kumma - **scg.** : Vladimir Degtearev - **f.** : Mihail Kameneski - **m.** : Vladimir Iurovski - **p.** : Sojuzmultfilm (10').

MEDVEJONOK NA DOROGE (t.l. **L'orsacchiotto nel parco**) — **r.** : Rasa Strautmane - **s., sc.** : Roman Kocianov, Henrih Sapghir - **p.** : Sojuzmultfilm - (9').

MOI ZELENJ KROKODIL (t.l. **Il mio coccodrillo verde**) — **r.** : Vadim Kurcevski - **s., sc.** : Henrih Sapghir, Ghennadi Ziferov - **scg.** : Alina Spescneva - **f.** : Josif Golomb - **m.** : Nikita Bogoslovski - **p.** : Sojuzmultfilm (9').

SEVODNIA DEN ROSCDENJIA (t.l. **Oggi è il mio onomastico**) — **r.** : Lev Milcin - **s., sc.** : Leonid Zavalniuk - **dis.** : Nikolaj Dvigubski - **f.** : Elena Petrova - **m.** : Jan Frenkel - **p.** : Sojuzmultfilm (18').

VIETNAM DEL NORD

MEO CON (t.l. **Il gatto**) — **r., s., sc.**: Ngo Minh Lan - **f.**: Dung Duc - **p.**: Studio di Film d'Animazione della R.P. del Vietman (10').

(*a cura di* Gianni Rondolino)

Pesaro: qualcosa di nuovo all'Est

La « Mostra internazionale del nuovo cinema » è stata certamente creata, l'anno scorso a Pesaro, per rendere un servizio al film di qualità, senz'altra preoccupazione se non quella di additare all'attenzione della critica, non esattamente ciò che comunque si manifesta nell'ambito di un cinema d'autore, bensì quanto si produce in un settore di ricerca, libero da legami di subordinazione a schemi acquisiti, esente da compromessi commerciali, caratterizzato soprattutto dai risultati o dai tentativi di giovani cineasti alle loro prime o seconde opere d'impegno anticonformista. La formula della manifestazione, in sostanza, è la stessa inaugurata cinque anni fa a Cannes con la « Semaine internationale de la critique » e imitata quest'anno anche dal « Festival du jeune cinéma » di Hyères, mentre pure in Italia qualcosa di molto analogo si era già istituito da alcuni anni a Porretta Terme con la « Mostra internazionale del cinema libero ». Si può anche aggiungere che per la Mostra di Pesaro lo stesso lavoro dei selezionatori non richiede un particolare impegno di ricerca, in quanto molti dei film prescelti, e tra essi quasi tutti i migliori, sono, per forza di cose, gli stessi già programmati qualche settimana prima a Cannes e a Hyères. Eppure, in soli due anni di vita, la Mostra di Pesaro ha saputo acquistare una fisionomia e un carattere meritevoli della massima considerazione. Grazie anche ad una eccezionale ed invidiabile disponibilità di mezzi, ma grazie non meno ad uno stretto rigore culturale che le hanno imposto gli organizzatori, essa si è qualificata come una rara, e forse unica, occasione d'incontro e di confronto di idee fra i critici di ogni paese, e fra questi e alcuni degli autori di cinema più impegnati sul piano della ricerca espressiva.

Una volta tanto, la proiezione di un film ad un festival offre qualcosa di più di una semplice occasione di cronaca o, sia pure, di un discorso critico che si esaurisca in se stesso. Un film presentato a Pesaro, buono o sbagliato che sia, è oggetto di dibattito immediato, vivo e serrato, di dialogo diretto fra autore e spettatore per coglierne, oltre il disegno stesso dell'immagine, ogni possibile presupposto e implicazione con un discorso più generale, costruttivo e chiarificatore del concetto di « novità » nell'apporto artistico; discorso destinato a tornare ugualmente utile al cineasta e al critico. Ogni film, ogni autore in concorso quest'anno a Pesaro ha goduto di tale prerogativa, sia pure col rischio, qualche volta, di vedersi condannato senza appello, magari a favore di registi più meschini (si veda il caso di Moullet di *Brigitte et Brigitte*) appoggiati dallo spirito di casta di un settore ben individuato della critica francese che ha eletto l'astrazione di giudizio a suo programma precipuo. Ma scompensi

di questo genere rientrano in un diverso discorso, che coinvolgerebbe la confusione (o mancanza) di idee in cui ancora si muove una certa parte della critica (non soltanto d'oltrape) e che proprio la Mostra di Pesaro ha la possibilità di portare ulteriormente sul tappeto e contribuire ad appianare.

A questo punto, un solo rilievo vorremmo muovere alla strutturazione della Mostra di quest'anno: l'indirizzo quantitativo piuttosto che qualitativo è certamente tornato a discapito della serietà dell'insieme. Comprimere nei limiti ristretti di una settimana ben ventisette film di lungometraggio, tra quelli in concorso e quelli fuori concorso, senza poi contare gli altrettanto numerosi cortometraggi, poteva essere una necessità soltanto nel caso in cui fossero stati tutti rappresentativi, anche in minima misura o sia pure in maniera opinabile, di un tentativo di rinnovamento delle strutture narrative o delle tematiche. Invece, una parte di essi non tenta nemmeno di rinverdire le formule più usuali e decrepite né gli argomenti più stantii. Inevitabilmente ciò ha finito col creare inutili perplessità e interrogativi senza risposta; come pure è accaduto per altri « componimentini » che, contrabbandando ingenuamente per « novità » il più vieto dilettantismo, non dovevano in alcun modo trovare benevolenza presso i selezionatori.

Sfrondata almeno del vecchiume rappresentato da *Iszony* (t.l.: Orrore) di György Hintsch (Ungheria), *El dia commenzó ayer* di Icaro Cisneros (Messico) e *Klimaks* (t.l.: Atmosfera) di Rolf Clemens (Norvegia), e salvaguardata da conati del tipo *Le révolutionnaire* di Jean-Pierre Lefèbvre (Canada), *Winter Kept Us Warm* di David Secter (Canada), *Brigitte et Brigitte* di Luc Moullet (Francia) e *A mosca cieca* di Romano Scavolini (Italia), che testimoniano unicamente un'assoluta impotenza espressiva o il rifiuto di un reale impegno, la rassegna avrebbe sgomberato il campo da ogni possibile equivoco e rispettato più chiaramente i suoi programmi.

Echoes of Silence di P. E. Goldman (U. S.A.).

Spiace, inoltre, che l'unica opera d'incontestabile valore dell'intera rassegna, il film statunitense *Echoes of Silence* di Peter Emanuel Goldman, sia stata meschinamente bloccata dalla censura e quindi esclusa dal concorso, sia pure con la particolare concessione di poter essere proiettata in visione riservata ai giornalisti. Ed era proprio questo il caso di un film veramente nuovo sul piano del linguaggio, trattato in maniera personalissima non a livello di tentativo o di ricerca, bensì per un'esigenza di chiarificazione, la più lucida possibile, di uno stato d'animo. Realizzato in 16 mm., *Echoes of Silence* è un prodotto della cultura « beat », ma abbastanza estraneo a quei discorsi viscerali ricorrenti nei registi del « New York Beatnik Group » che fa capo ai fratelli Mekas. L'anarchismo di Goldman non è abbandonato a se stesso né compiaciuto, bensì contenuto nella riflessione su una condizione umana senza sbocchi. I vagabondaggi di Miguel per le vie e gli ambienti del Greenwich Village, i suoi incontri occasionali, i rapporti meccanici che s'intrecciano fra Astrid e Stasia, fra Viraj e Robert, fra Stasia e Viraj, confluiscono in un'unica immagine di disperata solitudine, di ricerca continuamente delusa di un legame che vada oltre la reciproca comprensione o il momentaneo abbandono al soddisfacimento dei sensi. Il racconto diviene così una specie di catalogo di gesti quotidiani, di contatti monotoni, illusori, raggelanti, che il regista è riuscito a cogliere e rappresentare in uno stile originalissimo con dominio costante del mezzo tecnico. Basterebbe annotare le sensazioni di vuoto e di gelo che comu-

nicano, segnatamente nella sequenza che riguarda Miguel e la ragazza anonima, certe immagini improvvisamente rese statiche nel mezzo di un gesto o di un atteggiamento per avvertire la portata dell'impegno stilistico di Goldman, oltre che la sua posizione morale nei confronti della materia trattata e a tal punto vivisezionata. Si potrebbe temere un atteggiamento addirittura moralistico se non ci trattenesse l'evidenza di una confessione sincera, espressa con rassegnazione e solo esasperata dalla verifica quotidiana di una condizione angosciosa sperimentata sulla pelle stessa dell'autore.

Každy den odvahu (t.l.: Il coraggio quotidiano) di E. Schorm (Cecoslovacchia).

Tra i film in concorso, i risultati maggiormente meritevoli di considerazione sono stati offerti da alcune cinematografie dell'est europeo: dalla cecoslovacca con *Každý den odvahu* (t.l.: Il coraggio quotidiano) di Ewald Schorm, dalla jugoslava con *Čovek nije tica* (t.l.: L'uomo non è un uccello) di Dusan Makavejev e dalla rumena con *Dominica la ora sase* (t.l.: Domenica alle sei) di Lucian Pintilie. Il risveglio di queste cinematografie — nei primi due casi registrabile soprattutto sul piano delle idee — era già stato in parte preavvertito, specialmente per quanto riguarda la Cecoslovacchia, in precedenti occasioni. Ma i tre film esposti a Pesaro hanno testimoniato una più lucida coscienza dell'indirizzo da assegnare al rinnovamento in atto. Si tratta, in breve, per quei giovani registi, di affermare il loro impegno soprattutto in direzione tematica, mirando al nucleo dei problemi che riguardano la condizione dell'individuo nella società, i suoi conflitti, le sue speranze, le sue delusioni. E per i paesi in cui quei registi operano, questo è un dato senz'altro « nuovo » e di estremo interesse. Ci riferiamo in particolare ai film di Schorm e di Makavejev, strettamente legati alla realtà contemporanea. Ma a questo punto va specificato che l'interesse, l'importanza, il « coraggio » rappresentati dalla scelta tematica non devono frastornare più di tanto da un giudizio oculato e obbiettivo sui meriti effettivi della opera sul piano artistico. Invece ci sembra che una sopravalutazione di questo tipo, da parte di un largo strato della critica, si sia verificata almeno nei confronti di *Každý den odvahu*, che a Pesaro, nell'apposito referendum, ha raccolto il maggior numero di suffragi sia dal pubblico che dai giornalisti presenti.

Alla base del film di Schorm, e della vicenda di un operaio trentenne militante in un'organizzazione di partito, il quale, a contatto con una realtà modificata, si avvede del fallimento del suo impegno entusiastico di mutare le strutture della società, è possibile rilevare una sincera amarezza, dettata da una travagliata riflessione. Ma al tempo stesso non diremmo che la crisi da cui è colto il protagonista, il tipo di cocciuta resistenza che egli oppone al crollo progressivo dei suoi ideali, rispondano ad un'analisi serena e approfondita della realtà, ad un'effettiva dialettica del personaggio di fronte al muro d'indifferenza che gli si oppone. Le sue reazioni ci sono apparse esasperate e distorte da una prospettiva un po' troppo personalistica: vale a dire che il protagonista reagisce piuttosto come estraniato dalla realtà e dai problemi che come individuo in essi direttamente coinvolto. Il suo comportamento e i suoi scatti d'ira durante lo spettacolo dopolavoristico, nei suoi rapporti con la fidanzata, con i clienti dell'osteria, e così le sue ubriacature e le sue urla, fanno dell'operaio Jarda ora un egocentrico ora un nevrotico, raramente un personaggio veramente rappresentativo di una crisi certamente esistente. Il regista l'ha trasfi-

gurato con più di una punta d'intellettualismo, così da farcelo apparire una specie di « arrabbiato » alla Osborne, e persino con qualche marcatura di troppo.

Qualora si superi lo sconcerto determinato dall'eccessiva dilatazione del personaggio ,e lo si accetti come riporto di altri modelli (estranei alla realtà in cui questo è collocato), non si può disconoscergli una certa coerenza nella sua strutturazione. Anche alcuni personaggi di secondo piano risultanto efficacemente delineati: in primo luogo ci riferiamo alla figura della fidanzata (benché la recitazione della Brejchová ricalchi con eccessiva evidenza taluni modelli occidentali) che riesce a comprendere e aiutare Jarda fino ai limiti del possibile; poi alle figure dei due vecchi portinai, fratello e sorella, modelli vivi di estrema estraneazione. Altrove, invece, Schorm diventa troppo sommario, come nel delineare certi funzionari di partito (quasi che la loro necessità lo irritasse) che pur abbisognavano di un'attenta caratterizzazione. Una figura potenzialmente interessante era quella del giovane operaio che rifiuta ogni problema per vivere una banale realtà tutta sua e che morirà in un incidente di motocicletta; ma essa è appena alle premesse di un discorso, per cui la sua morte stenta ad assumere un vero significato nel contesto del racconto.

Sul piano dell'espressione, Schorm ha il merito di aver superato in certa misura quel ricorso eccessivo alla fotogenia dell'immagine e ad un lirismo spesso ingombrante, che rientrano in una vecchia tradizione del cinema boemo e che continuano a distrarre molti cineasti cecoslovacchi anche quando affrontano temi scottanti. Tuttavia non si può affermare che *Každý den odvahu* riveli uno stile compiuto. Frequenti sono le incertezze e le digressioni di tono, oltre che i ricorsi a contrappunti di facile e vecchia maniera, come nello stacco repentino dalla morte del motociclista al banchetto dei vecchi borghesi appassionati di lirica che ammirano con nostalgia ingiallite fotografie. Il film di Schorm, in definitiva, offre parecchi motivi di attenta considerazione, prima di tutto perché il suo fondo crudele e disperato stabilisce la più decisa rottura con i programmi del cinema nazionalizzato; ma da qui al considerarlo un traguardo artistico eccezionale corre un certo divario.

Covek nije tica (t.l.: L'uomo non è un uccello) di D. Makavejev (Jugoslavia).

Motivi d'interesse per certi versi analoghi offre il film di Makavejev *Čovek nije tica*. Una delle figure centrali del racconto, che tuttavia ha un andamento piuttosto corale, è un tecnico specializzato di circa cinquant'anni che ha speso la sua esistenza sacrificando le esigenze individuali a quelle della collettività, votandosi cioè all'obbedienza e al lavoro. Alla fine egli riceverà alti riconoscimenti ed onori, ma avrà perso forse l'ultima occasione della sua vita (una ragazza che avrebbe potuto amarlo per il resto dei suoi giorni, ma che, esasperata dalle attese, preferisce correr dietro a un camionista), che ripiomba nella solitudine. L'eroe positivo dei film staliniani è riguardato come una specie di anti-eroe. La sua dedizione al dovere diventa un dato squallido persino rispetto al comportamento di un anziano e sanguigno operaio che trascorre ogni momento libero all'osteria, si ubriaca, tradisce la moglie e va in prigione. Questo personaggio istintivo costituisce la più bella figura del film, e le sequenze che lo riguardano (specialmente quella del mercato — dove compera il vestito per l'amante — che si conclude in un furioso parapiglia per l'intervento della moglie) sono le più mosse, calde ed efficaci dell'intero rac-

conto. Il quale soffre indubbiamente di squilibri, di una facile effettistica (il concerto di Beethoven sulle effusioni dei due amanti) e di apporti della più diversa provenienza (dal Fellini più picaresco ad un acre naturalismo, da un delirio d'immagini quasi espressionistico al più severo realismo, per non dire documentarismo) che il regista ha mescolato con vivace disinvoltura. Ma questo disordine spesso diventa impeto nel fare dell'ironia e per affermare crude verità (perché non ci siano dubbi circa la tesi proposta, all'inizio e alla fine del film un cantastorie — ipnotizzatore ammonisce che « l'obbedienza è ipnosi » e che « sotto l'ipnosi si eseguono tutti gli ordini, si compiono anche dei delitti ... »); e le molte figure che agiscono intorno all'ambiente della miniera, anche se non precisamente enucleate secondo un rigore narrativo, risultano caratterizzate con simpatica immediatezza.

Domenica la ora sase (t.l.: Domenica alle sei) di L. Pintilie (Romnia).

All'impeto impotente di Schorm e all'anarchismo variopinto di Makavejev preferiamo, in definitiva, l'autentica commozione che trasmette il film rumeno *Domenica la ora sase.* Benché si tratti di una tragica storia d'amore ambientata nel 1939-40, nel clima della resistenza al regime fascista di Antonescu, esso non manca di pur velati riferimenti attuali, specie nel sottolineare l'indifferenza e il vuoto in cui annega l'impegno di Radu, il giovanissimo protagonista. Comunque, il film di Pintilie non tratta la Resistenza nella solita maniera convenzionale: essa è un'occasione per investire di maggior purezza la descrizione dei rapporti amorosi tra due giovani che sanno quello che vogliono affinché la loro felicità si realizzi e perdono la loro vita in questo impegno. Le sequenze che riguardano da vicino la comunione sentimentale fra Radu e Anca sono fresche e delicate, dense di motivi originali e di annotazioni psicologiche in punta di penna; ma sostenuti da un estro disinvolto sono pure molti brani corali, come quello dello sciopero in fabbrica o della balera. Nel linguaggio adottato è evidente l'impegno di rifarsi a taluni modelli occidentali e, in particolare, a certo cinema « soggettivo » e a Resnais (si veda, in proposito, il « leit-motiv » ossessivo dell'elevatore che ritorna alla memoria del ragazzo). Ma in fondo non si tratta di un dato negativo, sia che si consideri la mancanza di tradizioni autoctone nella giovanissima cinematografia rumena, sia che si constati la sufficiente disinvoltura con cui la lezione è stata appresa e applicata.

Altri film dell'Est.

In tema di cinematografie dell'est europeo, si può osservare che un certo impegno, in direzioni diverse, si è manifestato anche in talune opere minori della Cecoslovacchia, dell'Ungheria e dell'U.R.S.S., dove in ogni caso non si sono riscontrate effettive novità, ma nemmeno astruse stravaganze. Ricordiamo anzitutto *Každý mladý muž* (t.l.: Ogni giovane), realizzato da Pavel Juráček con estro non dissimile da quello di Miloš Forman e del tutto estraneo, invece, al clima kafkiano ricreato in *Josef Zilian,* il cortometraggio girato nel 1963 in collaborazione con Jan Schmidt. Il film si compone di due raccontini distinti sul tema della vita militare: il tono di superficie è umoristico e abbonda di trovate e di annotazioni ironiche, ma il fondo è amaro come la sensazione di vuoto che si ricava dall'ultima sequenza, abilmente dilatata nel ritmo proprio a tale scopo. Persino due film decisamente « per ragazzi », come l'ungherese *Gyerekbetegségek* (t.l.: Le boccacce) di Ferenk Kardos e János Rozsa, e il sovietico *Zvonajt, otkrojte dver* (t.l.: Suonano, aprite la porta) di Aleksandr Mitta, attestano una serietà e una civiltà, nel campo specifico, che valgono ad interessarci al di là delle formule di linguaggio adottato (tuttavia il film unghe-

rese, nell'amalgamare efficacemente fantasie e realtà come tradotte dalle sensazioni di un bambino, pure non manca di astuzie figurative, cromatiche e ritmiche). Discutibili sono invece i risultati di *Neprijatel* (t.l.: Il nemico) di Zivojin Pavlović (Jugoslavia): nonostante il tema imperniato su una crisi analoga a quella del protagonista di *Každý den advahu*, il maldestro ricorso al motivo di base del racconto di Dostoevskij « Il sosia » rende la storia estremamente fumosa e macchinosa.

Se si dovessero, per contro, reputare come veramente rappresentativi del « nuovo cinema » nel resto del mondo i film presentati a Pesaro dagli altri paesi, le conclusioni che se ne trarrebbero non potrebbero essere che desolanti. Per fortuna — e quando si escludano alcuni casi eccezionali come quello di *Echoes of Silence* — i fermenti nuovi nelle cinematografie del mondo occidentale si possono meglio avvertire nel film che non sempre vanno ai festival e che si possono vedere anche nelle sale di pubblico spettacolo. I Bellocchio, i Lester, i Donner (Clive, non Jörn), i Widerberg — per non citare che alcuni esempi recenti — danno indicazioni certamente più probanti delle astruserie, dei retrivi avanguardismi, degli sterili formalismi proposti con molta compunzione alla Mostra di Pesaro.

Tobenai chinmoku (t.l.: Il silenzio non ha ali) di K. Kuroki (Giappone)

Fra tanto deserto, una parte della critica ha voluto accogliere con favore almeno il film giapponese *Tobenai chinmoku* (t.l.: Il silenzio non ha ali) di Kazuo Kuroki, cercando di intravvedere, fra le pieghe di un esasperato virtuosismo figurativo e ritmico, di un discorso costantemente affidato alla metafora, di frequenti e compiaciute esplosioni di violenza, di riferimenti alla tragedia di Hiroshima, un messaggio di speranza e di pace (lo fa supporre il testo di una canzone ascoltata in un Night-Club e reiterata nel corso del racconto). Ma, ammesso che l'intenzione sussista, essa è talmente sovrastata dal gioco formalistico che, in definitiva, l'attenzione e l'interesse non possono che esaurirsi in questa superficie. Non più che una certa curiosità — ma anche il plauso di molti critici stranieri — hanno poi destato il tema e lo sviluppo narrativo, abbastanza singolari, del film belga di André Delvaux *De Man die Zijn haar kort Liet knippen* (t.l.: L'uomo dai capelli tagliati corti). Si tratta della storia di un uomo che rincorre per tutta la vita l'immagine di una donna; alla fine reincontra costei, la ucicde (o crede d'averla uccisa) e viene rinchiuso in manicomio. Il racconto è lo stesso del romanzo di Johan Daisne che è considerato quasi un classico della moderna letteratura fiamminga e ne conserva l'andatura estremamente dilatata, oltre che il rifiuto di ogni analisi psicologica in favore dello studio di un comportamento; ma in sostanza il film, pur denotando un impegno di cultura, non solo non rispetta lo sviluppo in prima persona proprio del testo originale (ciò che avrebbe conferito veramente un senso all'ambiguità della conclusione), ma manca altresì di coerenza nella condotta dell'azione e di polso nella guida della recitazione.

De Man die Zijn haar. (t.l.: L'uomo dai capelli tagliati corti) di A. Delvaux (Belgio).

La Francia è stata rappresentata da due scampoli di « nouvelle vague ». *Le Père Noël a les yeux bleus* di Jean Eustache è lo snervante monologo — ricalcato un po' sul primo e più sentimentale Truffaut — di un giovane che si trascina per le vie di Narbonne sognando il sorriso di una ragazza e un cappotto nuovo per l'inverno. *Brigitte et Brigitte* di Luc Moullet supera, poi, ogni limite di sopportazione. Il regista, che appartiene alla colonia dei « Cahiers »

Le Père Noel a les yeux bleus di J. Eustache (Francia). *Brigitte et Brigitte* di L. Moullet (Francia).

e ne compendia l'altezzosa presunzione, non ha fatto altro che riesumare un suo brutto documentario a colori di cinque anni fa, *Terres noires*, relativo a certe zone sottosviluppate delle Alpi e dei Pirenei, e gli ha appiccicato una lunga coda in bianco e nero dove si vedono due ragazze di quelle regioni che arrivano a Parigi per frequentarvi l'università e invece vi condividono una serie di penose avventure « comico-sentimentali ». Ai rilievi mossigli durante un « incontro con il pubblico », Moullet non si è scomposto e ha farneticato di aver coraggiosamente denunciato la difficile condizione degli studenti democratici nella capitale francese ...

Circa i film che, a non stare attenti, potrebbero alimentare con gravi conseguenze gli equivoci sul concetto di rinnovamento delle strutture del linguaggio cinematografico, non ci sembra che meriti più di un rapidissimo accenno il lavoro di Scavolini *A mosca cieca*, dove non c'è nemmeno il tentativo di fissare in una visione organica una somma di disparate esperienze già esaurite nell'avanguardia degli anni venti, sia pure con la sprovveduta sovrapposizione di espedienti (dalla didascalia godardiana al « collage ») d'estrazione più recente.

Jag (t.l.: Io) di F. Kylberg (Svezia).

Un impegno più manifesto, benché ugualmente discutibile, si rileva in *Jag* (t.l.: Io) di Deter Kylberg (Svezia), dove l'associazione dei dati figurativi e cromatici rispetta, per lo meno, le direttive di un discorso come formulato sul divano dello psicanalista con una lucidità a tratti impressionante: il linguaggio è vecchio, anche per la banale ovvietà dei significati conferiti a taluni interventi cromatici livellati a tutto il quadro; ma almeno la tecnica è sufficientemente moderna.

La formula secreta di R. Gámez (Messico).

Assai in ritardo nel tempo è pure *La formula secreta* del messicano Ruben Gámez, che si rifà alla maniera dei surrealisti e, in particolare, al furore anarchico del Buñuel de *L'age d'or* (1930), riproponendo perciò tutta una simbologia ora gratuita ora semplicistica; tuttavia, la requisitoria contro taluni miti alienanti che perdurano nella realtà del Messico d'oggi tocca qualche momento provocatorio non del tutto ingenuo, e alcune immagini (l'interminabile cordone di salsicce, i preti sui cavallucci della giostra) conservano un certo potere di suggestione.

Altre opere, che non hanno invece alcuna pretesa di ristrutturare il linguaggio, si mantengono molto al di sotto delle intenzioni semplicemente per il troppo forte divario fra le ambizioni di partenza e il corto respiro espressivo dei loro autori.

O desafio di P. C. Saraceni (Brasile).

Ci riferiamo, in proposito, a *O desafio* (t.l.: La sfida) di Paolo Cézar Saraceni (Brasile) e a *Lo scandalo* di Anna Gobbi (Italia). Il primo vorrebbe tradurre in immagini un dibattito d'idee fra giovani intellettuali brasiliani all'indomani del colpo di stato militare dell'aprile 1964. Dalla crisi di uno di essi, redattore di una grande rivista e appassionatamente amato dalla giovane moglie di un industriale, dovrebbe scaturire l'appello a non lasciarsi prendere dalla disperazione e a prepararsi nuovamente all'azione; ma il dramma ideologico, mantenuto costantemente sopra le righe dall'enfatica recitazione del protagonista e da un dialogo retorico e falso, finisce col risultare inattendibile e fastidioso come i moduli narrativi del racconto, maldestramente orecchiati ora da Antonioni ora da Godard.

Lo scandalo di A. Gobbi (Italia).

Lo scandalo vorrebbe invece rappresentare, attraverso una crisi coniugale, il clima di dissipazione morale e sentimentale proprio di certa aristocrazia romana; ma la Gobbi, che deve la sua formazione tecnica a parecchi anni di attività, come assistente, a fianco di anche illustri registi italiani (e nel film si nota specialmente la dipendenza da Anto-

nioni), in sostanza è stata tradita dai suoi stessi nobili presupposti: era convinta che l'insistenza su particolari banali del comportamento e dei dialoghi dei sei personaggi in vacanza al mare che agiscono nella vicenda avrebbe contribuito a tradurre l'ottusità e la vanità degli stessi meglio di un'analisi condotta su dati psicologici più rilevanti; non ha avvertito, invece, che così facendo non avrebbe ottenuto un approfondimento di caratteri e di situazioni, bensì soltanto una loro irritante declamazione.

Piuttosto che accennare ancora a qualche prodotto che non esula da un corrente e spesso modesto artigianato — come *The Shooting* dello statunitense Monte Hellman (semplice trasposizione in ambiente « western » di un macchinoso intrigo da film giallo), come *Catch Us If You Can* dell'inglese John Boorman (imitazione, molto sotto ai modelli, delle commedie di Lester) o come *Da ska du fa en gungstol av mej, en bla* (t.l.: Ti regalerò una sedia a dondolo, una blu) dello svedese Hakan Ersgard (rimasticatura dei motivi più tristi dei drammi sentimentali di stampo scandinavo) — vale la pena di ricordare almeno due documentari fra i molti esposti a Pesaro. Anzitutto, *Kommando 52* di Walter Heynowski (Germania Orientale) che denuncia le atrocità di un reparto di mercenari tedesco-occidentali, già educati alla scuola di Hitler e ora operanti nel Congo al servizio di Ciombè: il documento è di altissimo valore non solo per la pregnanza del materiale fotografico e cinematografico di cui si compone, ma anche per la esemplare obiettività con cui è illustrato da un commento che ricorre esclusivamente alle dichiarazioni, di un cinismo spesso agghiacciante, dei mercenari intervistati. L'altro cortometraggio da segnalare è *Khaneh siah ast* (t.l.: La casa è nera) di Faroukh Farrokh-Zab (Iran), ambientato in un lebbrosario con particolare attenzione ai bambini che vi nascono e vi crescono senza aver conosciuto del mondo altro che la spaventosa realtà che li circonda: il film, che spesso si avvale con limpido stile di una coniugazione di immagini in rima, tocca momenti di alta commozione per la rilevanza delle annotazioni umane e per una vibrante malinconia.

I film di Pesaro

a) *I film in concorso*:

GYEREKBETEGSÉGEK (t.l. **Le boccacce**) — **r.**, **s.** e **sc.**: Ferenc Kardos e János Rozsa - **f.** (Eastmancolor): Sándor Sára - **m.**: Andras Szollosy - **int.**: Istvan Geczy (il bambino), Tundi Kassai (Zizi), Rita Baranyai (Rita), Gabor Lontay (il ciccione), Emil Keres (il padre), Marta Mamusich (la madre), Irma Patkos (la nonna), Dori Banfai (l'indossatrice), Bela Horvath (lo zio), Judit Halasz (la maestra) - **p.**: Studio 3 di Mafilm - **o.**: Ungheria.

TOBENAI CHINMOKU (t.l. **Il silenzio non ha ali**) — **r.**: Kazuo Kuroki - **s.** e **sc.**: Hisaya Iwasa, Yasuo Matsukawa, K. Kuroki - **f.**: Tatsuo Suzuki - **m.**: Teizo Matsumura - **int.**: Mariko Kaga, Minoru Hiranaka, Hiroyuki Nagato, Fumio Watanabe, Toshie Kimura - **p.**: Nippon Eiga Shinsha - **o.**: Giappone.

KLIMAKS (t.l. **Atmosfera**) — **r.**: Rolf Clemens - **o.**: Norvegia. (Altri dati non rintracciati).

COVEK NIJE TICA (t.l. **L'uomo non è un uccello**) — **r., s.** e **sc.**: Dusan Makavejen - **f.**: Aleksandar Petković - **scg.**: Dragan Sukov - **m.**: Petar Bergamo - **int.**: Milena Dravić (Raika), Janez Vrhoveć (Jan Rudinski), Eva Ras, Stole Arandejelović, Boris Dvornik - **p.**: Avala Film - **o.**: Jugoslavia.

KAZDY MLADY MUZ (t.l. **Ogni giovane**) — **r., s.** e **sc.**: Pavel Juráček - **f.**: Ivan Slapeta - **m.**: Jaromír Vomáčka e Karel Svoboda - **int.**: Pavel Landvský (il caporale Landovský), Ivan Vyskočil (il soldato Soukup), Jaromír Hanzlík (il soldato Petrus), Hana Ruzičková (la ragazza), František Němec (il soldato Mládek), Ladislav Jakim (il soldato Bárta), Emil Horvát (il soldato Matějka), Petr Sedláček (il soldato Korejs) - **p.**: Barrandov Film Studios - **o.**: Cecoslovacchia.

LA FORMULA SECRETA — **r., s., sc., f.** e **mo.**: Ruben Gámez - **comm.**: Juan Rulfo - **m.**: Stravinskij, Velasquez, Vivaldi - **int.**: non professionisti - **p.**: Salvador Lopez - **o.**: Messico.

LE PÈRE NOËL A LES YEUX BLEUS — **r., s.** e **sc.**: Jean Eustache - **f.**: Philippe Théaudière - **m.**: César Cattegno e René Coll - **int.**: Jean-Pierre Léaud (Daniel), Gerard Zimmermann (Dumas), Henri Martinez (Martinez), René Gilson (se stesso) - **p.**: Anouchka Films - **o.**: Francia.

DE MAN DIE ZIJN HAAR KORT LIET KNIPPEN (t.l. **L'uomo dai capelli tagliati corti**) — **r.**: André Delvaux - **s.**: dall'omonimo romanzo di Johan Daisne - **sc.**: Anna de Pagter e A. Delvaux - **f.**: Ghislain Claquet - **mo.**: Suzanne Baron - **int.**: Senne Rouffaer (Govert Miereveld), Beata Tyszkiewicz (Fran), Hector Camerlynck (Mato), Hilde Uitterlinden, Annemarie van Dijck, Hilda van Roose, François Beukelaers, Arlette Emery - **p.**: André Delvaux - **o.**: Belgio.

DOMINICA LA ORA SASE (t.l. **Domenica alle sei**) — **r.**: Lucian Pintilie - **s.** e **sc.**: Ion Mihaileanu e L. Pintilie - **f.**: Sergiu Huzum - **m.**: Radu Caplescu - **int.**: Irina Petrescu (Anca), Dan Nutu (Radu Manole), Gratiela Albini, Eugenia Bosinceanu, Constantin Cojocaru, Eugenia Popovici, Dorina Nila-Bentamar - **p.**: Studio Bucuresti - **o.**: Romania.

A MOSCA CIECA — **r., s.** e **sc.**: Romano Scavolini - **f.** (bianco e nero e Eastmancolor) : Mario Masini, Cesare Ferzi, Roberto Nasso - **m.**: Vittorio Gelmetti - **mo.**: Mauro Contini - **int.**: Carlo Cecchi (Carlo), Laura Troschel, Ciro Miglioni, Joseph Valdambrini, Emiliano Tolve - **p.**: Enzo Nasso - **o.**: Italia.

THE SHOOTING — **r.**: Monte Hellman - **s.** e **sc.**: Adrien Joyce - **f.** (Eastmancolor) : Gregory Sandor - **m.**: Richard Markowitz - **int.**: Will Hutchins (Coley), Millie Perkins (la donna), Jack Nicholson (Spear), Warren Oates (Willett), Charles Eastman, Guy El Tsosie, Brandon Carroll - **p.**: Jack Nicholson e Monte Hellman - **o.**: U.S.A.

JAG (t.l. **Io**) — **r., s., sc., m.**: Peter Kylberg - **f.** (colore) : Peter Wester - **mo.**: Olle Jacobsson - **int.**: Christer Banck (io), Tove Waltenburg (Ebba), Margareta Krook (la conducente), Agneta Anjou (Anne-Marie), Margareta Bergström (Aina), Borje Nyberg (Staffan), Sven-Erik Hoest (il pastore), Anders Naeslund (il padrone), Ove Tjernberg (Bertil) - **p.**: Svensk Filmindustri, Sandrew, Svenska Filminstitutet - **o.**: Svezia.

KAZDY DEN ODVAHU (t.l. **Il coraggio quotidiano**) — **r.**: Ewald Schorm - **s.** e **sc.**: Antonín Máša - **f.**: Jan Cuřík - **scg.**: Jan Oliva - **mo.**: Josef Dobřichovský - **int.**: Jan Kačer (Jarda), Jana Brejchová (Věra), Josef Abrhám (Bořek), Vlastimil Brodsky (il giornalista), Jiřina Jirásková (Olina), Olga Scheinpflugová (la portinaia), Václav Trégl (il vecchio) - **p.**: Barrandov Film Studios - **o.**: Cecoslovacchia.

LO SCANDALO — **r., s., sc., mo.:** Anna Gobbi - **f.:** Dario Di Palma - **m.:** Ralf Ferraro - **int.:** Anouk Aimée (Alessandra), Philippe Leroy (Dario), Micaela Cendali (Antonella), Antonio Sabato (Mauro), Antonio Segurini (Agostina), Mireille Manni (Arlette) - **p.:** Adriana Film - **o.:** Italia.

b) *I film della sezione informativa e culturale*:

O DESAFIO (t.l. **La sfida**) — **r., s.** e **sc.:** Paulo Cézar Saraceni - **f.:** Guido Cosulich - **m.:** W. A. Mozart - **int.:** Isabella (Ada), Oduvaldo Viana Filho (Marcelo), Sergio Brito, Luiz Linhares, Joel Barcelos, Hugo Carvana, Gianina Singulani, Marilù Fiorani - **p.:** Mario Fiorani per la Produtora Cinematografica Imago - **o.:** Brasile.

EL DIA COMENZO AYER — **r.:** Icaro Cisneros - **o.:** Messico. (Altri dati non rintracciati).

ZVONJAT, OTKROJTE DVER (t.l. **Suonano, aprite la porta**) — **r.:** Aleksandr Mitta - **s.** e **sc.:** A. Volodin - **f.:** A. Panasjuk - **scg.:** P. Kiselëv - **m.:** V. Basner - **int.:** Lena Proklova (Tanja Necjaeva), Rolan Bjkov, V. Belokurov, S. Nikonenko, Olja Semënova, Vitja Kosjz, Vitja Sizoev - **p.:** Mosfil'm - **o.:** U.R.S.S.

ECHOES OF SILENCE — **r., s., sc., f.:** Peter Emanuel Goldman - **int.:** Miguel Gelber (Miguel), Stasia Chacour (Stasia), Viraj Amonrin (Viraj) - **p.:** Peter Emanuel Goldman - **o.:** U.S.A.

DA SKA DU FA EN GUNGSTOL AV MAJ - EN BLA (t.l. **Allora ti regalerò una sedia a dondolo, una blu**) — **r.:** Hakan Ersgard - **s.** e **sc.:** Ove Tjernberg - **f.:** Ake Dahlqvist - **m.:** Jan Johansson - **int.:** Bente Dessau (Anna), Bob Askolf (Erik), Herman Ahlsell, Margit Calquist, Ake Gronberg - **p.:** Omega Film - **o.:** Svezia.

LE REVOLUTIONNAIRE — **r., s.** e **sc.:** Jean-Pierre Lefèbvre - **f.:** Michel Regnier - **m.:** folkloristica - **int.:** Louis St. Pierre (il rivoluzionario) e Louise Rosselet (la ragazza) - **p.:** Jean-Pierre Lefèbvre - **o.:** Canada.

ISZONY (t.l. **Orrore**) — **r.** e **sc.:** György Hintsch - **s.:** dal romanzo « Una vita coniugale » di László Németh - **f.:** Barnabás Hegyi - **m.:** Sándor Szokolay - **int.:** Andrea Drahota (Nelli Kárász), Antal Páger (suo padre), Manyi Kiss (sua madre), Ferenc Kállai (Sándor Takaró), Ferenc Kiss (suo padre), Maria Sulyok (sua madre), Zoltan Latinovits (Imre, suo fratello), Judit Halász (Rózsa, moglie di Imre), György Kálmán (Jókuti, il medico) - **p.:** Studio 4 di Mafilm - **o.:** Ungheria.

WINTER KEPT US WARM — **r.:** David Secter - **s.** e **sc.:** D. Secter e Ian Porter - **f.:** Bob Fresco ed Ernest Meershoek - **m.:** Paul Hoffert - **int.:** John Labow (Doug), Henry Tarvainen (Peter), Joy Teperman (Bev), Janet Amos (Sandra) - **p.:** Varsity Films - **o.:** Canada.

BRIGITTE ET BRIGITTE — **r., s.** e **sc.:** Luc Moullet - **f.** (Bianco e nero e colore): Claude Creton - **mo.:** Cécile Decugis - **int.:** Françoise Vatel (la piccola Brigitte), Colette Descombes (Brigitte grande), Claude Melki (Léon), Michel Gonzales (il giovane), Joël Monteilchet (l'apprendista), Gilles Chusseau (l'allievo), Eric Rohmer, Claude Chabrol, Samuel Fuller - **p.:** Luc Moullet - **o.:** Francia.

EL DESARRAIGO — **r.:** Fausto Canel.

Vedere giudizio di Guido Cincotti a pag. 128 e dati a pag. 136 del n. 7-8, luglio-agosto 1965 (Festival di San Sebastiano).

NEPRIJATELJ (t.l. **Il nemico**) — **r.** e **sc.**: Zivojin Pavlović - **s.**: dal racconto « Il sosia » di Fëdor Dostoevskij - **f.**: Aleksandar Petrković - **scg.**: Dragan Ivkov - **mo.**: Olga Skrigin - **int.**: Snezana Lukić (Antić), Bata Zivojinović, Mica Tomić, Maks Furjan - **p.**: Viba Film - **o.**: Jugoslavia.

CATCH US IF YOU CAN — **r.**: John Boorman - **s.** e **sc.**: Peter Nichols - **m.**: Dave Clark Five - **int.**: Barbara Ferris (Dinah), Dave Clark (Steve), Yootha Joyce (Nan), Robin Bailey (Guy), Dennis Paynton, Mike Smiyh, Rick Huxley - **p.**: David Deutsch - **o.**: Gran Bretagna.

SZEGÉNYLEGÉNYEK (t.l. **I senza speranza**) — **r.**: Miklós Jancsó.

Vedere giudizio di G. B. Cavallaro e dati in questo stesso numero (*Festival di Cannes 1966*).

(*a cura di* LEONARDO AUTERA)

Karlovy Vary: ha vinto un assente

Quello di Karlovy Vary, come d'altronde ormai quasi tutti i festival europei, appartiene senza dubbio alla categoria dei festival « monstre ». Nell'edizione di questo anno, durata tredici giorni, dal 6 al 18 luglio, il cinemane che avesse voluto rinchiudersi l'intera giornata in sala di proiezione avrebbe potuto, se non digerire, ingerire più di settanta film a lungometraggio, di cui solo 29 (25 in concorso e 4 fuori concorso) per così dire « ufficiali » ed il resto sparsi tra una sorta di mostra mercato — dove non mancavano, accanto a qualche rara primizia, dati d'aggiornamento per chi fosse in ritardo sulla stagione dei festival — la mostra informativa del cinema cecoslovacco dove una quindicina di film hanno offerto occasione di riverificare quanto scrivemmo su queste stesse pagine (n. 9, settembre 1965) a proposito del nuovo corso cinematografico di Praga e Bratislava, ed in proiezioni varie. Anche Karlovy Vary, insomma, non ha saputo resistere alla tentazione quantitativa con cui molte manifestazioni cinematografiche cercano di porre rimedio alle carenze qualitative non tanto, o non solo, di loro responsabilità, quanto piuttosto riferibili ad una situazione oggettiva del cinema contemporaneo. Nel festival cecoslovacco — ed in quello di Mosca, con cui esso si alterna — entrano poi in gioco altri fattori ad accentuare sia il vezzo quantitativo che le deficienze qualitative: soprattutto il fatto che, per identificarsi i suoi dirigenti con quelli che dirigono di fatto il cinema cecoslovacco, il criterio selettivo anche delle opere presentate ufficialmente in concorso ha una base essenzialmente diplomatica, sia pure di diplomazia cinematografica; la quale non è meglio, ma peggio, di quella più generale, poiché ne sono elementi base le coproduzioni, le penetrazioni di mercato, le vendite, le prevendite, gli acquisti e le distribuzioni e nella fattispecie, ovviamente, anche le buone relazioni di fratellanza ideologica con gli stati del blocco socialista e di vicinanza politica con i paesi in via di sviluppo e del « terzo mondo ». Così, su venticinque film presentati in concorso, la sola Cecoslovacchia ne aveva due (ed anche questo per ragioni diplomatiche, sia pure interne: infatti ovunque vada un film céco, sembra debba andare un film slovacco e viceversa),

gli altri ventitré essendo equamente divisi tra ventitré paesi, non importa se con capacità produttive di due o di duecento film l'anno. Così stando le cose, d'altronde, non sembra che la direzione del festival potrebbe non invitare (o peggio che mai rifiutare) ad esempio un film nordvietnamita senza venire accusata di lì poco dal « Gemingibao » di intelligenza con l'imperialismo americano, o un film della RAU senza venire imputata di incomprensione nei confronti dell'indipendenza africana, o un film mongolo senza sentirsi con ciò stesso colpevole di avere negato il diritto dei 954.000 abitanti della Repubblica Popolare Mongola a fare anche essi del cinema. Così stando le cose, appunto, avviene però che il machiavello quantitativo, pur generalmente entrato in funzione, conduca il festival carlovivarese a punte incredibilmente basse, veri e propri primati di orrore visuale, quali possono essere visti ormai soltanto in un festival. Questo anno, ad esempio, risulterebbe difficile stabilire a quale differente graduazione negativa (a quale numero negativo sotto lo zero del gusto, dell'intelligenza e della sopportabilità) siano classificabili prodotti cinematograficamente inverecondi come l'indiano *Aasman mahal* (t.l.: Il palazzo celeste) di Khwaja Ahmad Abbas, un film hindi che, interamente girato ad Hyderabad, narra la pietosa storia del nababbo Aasmanuddaulah, povero ma orgoglioso e che con la propria morte dovrebbe metter simbolicamente fine all'epoca dei nababbi; il mongolo *Setgelijn duudlagaar* (t.l.: Il richiamo del cuore) di R. Dojpalam dove le vicende di un ladro che, uscito di prigione, ha deciso di marciare sulla retta via, sono irrorate di sentimenti talmente buoni da non essere più nemmeno sentimenti, ma brutte cartoline male illustrate, inclusa quella finale con un battaglione di trattori che marciano verso il sole dell'avvenire e l'aurora di un'umanità angelicata; o il greco *To homa vaftike kokkino* (t.l.: Sangue sulla terra) dove il regista Vassilis Gheorgiades ci narra della rivalità sentimental-ideologica tra due fratelli, il « buono » Odisseo ed il « cattivo » Rigas, figli di un grande proprietario nella Grecia del 1907, in un fumetto erotico-politico tra i più risibili che ricordiamo, velleitario fritto misto di vagheggiamenti desantisiani (del regista Giuseppe De Santis, vogliamo dire) euripidei e paleomarxisti; o l'egiziano *Al Kahira 30* (t.l.: Il Cairo nel '30) di Salah Abu Seif, che vorrebbe forse fornire un serio quadro della società cairota degli anni '30, attraverso le vicende di tre studenti, due idealisti ed un opportunista, ma riesce solo, una volta superata la noia ed accettata la visione come una inevitabile condanna, a suscitare incontenibile ilarità sia per la truculenza narrativa e visiva degli avvenimenti sia per l'aria da guitti di avanspettacolo con cui tutti gli interpreti dicono, o credono di dire, cose serissime. È stato merito di film come questi se ha finito per apparire di un qualche interesse, sia pure del tutto extracinematografico, il nordvietnamita *Noi Gio* (t.l.: Si leva la tempesta) di Huy Thanh e Le Huyen dove la storia dell'evoluzione di Phuong, un giovane ufficiale dell'esercito sudvietnamita — che dopo avere conosciuto le vicissitudini della propria sorella Van, giunge ad abbracciare la causa rivoluzionaria — è narrata con tale semplicistico e rozzo schematismo da apparire insufficiente anche solo a un discorso meramente propagandistico. Mentre per le stesse ragioni è risultato quasi apprezzabile il corretto mestiere con cui l'esordiente francese Jean Michaud-Mailland ha realizzato il film tunisino *Hamida*, dove la storia dei rapporti di amicizia tra un giovane colono, Renaud, ed un giovane tunisino, Hamida, appunto, è occasione d'una cinematograficamente onesta ricostruzione di

quella che fu la dominazione coloniale francese. Una certa dignità — e forse non solo in rapporto al contesto in cui è stato visto — l'ha mostrata anche l'argentino *La huida* ovvero *Necesito una madre* di Fernando Siro, storia di un bambino che, poco curato e poco seguito dai mondanissimi genitori, si avvia tutto solo una notte alla conquista della città. Il film è quasi interamente un condensato di luoghi comuni deamicisiani, dove l'accattivamento sentimentalistico nei confronti dello spettatore annacqua ogni possibilità di approfondimento problematico; non manca tuttavia, qua e là, qualche brano psicologicamente felice specie dove le immagini riescono a prendere il sopravvento su una sceneggiatura letteraria alquanto povera di idee.

Menino de engenao (t.l.: Il ragazzo della piantagione) di W. Lima jr. (Brasile).

Di maggiori ambizioni ed interesse un altro film latino americano, *Menino de engenao* (t.l.: Il ragazzo della piantagione) di Walter Lima jr., storia di una lunga adolescenza che si matura alla scoperta della vita, a contatto con il mondo dei « grandi » e con le tipiche esperienze sentimentali dell'« età ingrata ». Il regista è stato aiuto di Glauber Rocha, ma poco o nulla vi è nel suo film di quel trasudare storia e realtà brasiliane che è caratteristica di tutto il « cinema nôvo ». Vero è che, da un paio d'anni, si va affermando, anche teoricamente, all'interno del nuovo cinema brasiliano una tendenza per così dire « cittadina » (Sergio Luis Person, Leon Hirschman, Paulo Cesar Saraceni, l'ultimo Carlos Diegues), dove alla visualizzazione diretta della « estetica da fome » sembra succedere una diversa — e non per questo, ovviamente, meno « engagée » — dimensione problematica. Tuttavia anche l'ipotesi critica che Walter Lima abbia inteso muoversi più su questo secondo piano che sul primo, appare infondata e insufficiente a spiegare la « astoricità » di *Menino de engenao*, che risulta opera di notevole rigore formale e, spesso, di felice costruzione psicologica, ma dove l'epicentro d'interesse è totalmente sfuggente con la conseguente assunzione di un tono narrativo quasi naturalistico, che finisce per dare poco spessore ai personaggi.

Yul 871 di J. Godbout (Canadà).

Anche *Yul 871* del canadese Jacques Godbout, sembra nascere alquanto isolato rispetto al cinema dei Jutra, dei Brault e dei Groulx. Storia d'una ricerca — che è insieme di un tempo perduto e di un tempo forse mai vissuto, ma immaginato come possibile — attraverso la quale un industriale europeo di origine rumena segue le tracce dei propri genitori emigrati in Canadà durante la guerra, e d'un amore vagheggiato come liberazione non posseduta da una realtà insoddisfacente, *Yul 871* segue i due piani della realtà come suggerimento del ricordo e del ricordo come suggerita interpretazione della realtà, senza che mai la materia raggiunga un punto di fusione in qualche modo poetico e lo stile dia vita ad una elaborazione non freddamente intellettualistica. Onesto, pulito, linguisticamente ineccepibile, il film lascia nascoste le sue ragioni ed irrisolto il problema della loro possibile esistenza.

Hikinige di M. Naruse (Giappone).

Chiare non risultano neppure le ragioni di *Hikinige* (t.l.: Momento di terrore) di Mikio Naruse, la cui vicenda ha qualche analogia con *Muerte de un ciclista* di Bardem, narrando il dramma di una madre, il cui figlio è stato ucciso in un incidente stradale da una donna, Kumiko, e dal proprio amante — volutamente fuggiti per non fare scoprire la loro relazione — e che ambisce alla vendetta progettando di uccidere sia l'assassina che suo figlio, finendo così per essere incolpata del loro assassinio, appunto, quando li si troverà ambedue morti e fino a quando una lettera non rivelerà sia il vecchio omicidio colposo che il suicidio di Kumiko insieme al figlio. Naruse, che opera nel cinema nipponico da oltre trenta anni,

è sempre stato legato a questo genere di tematica sociale intimista, derivantegli in parte dalla scuola di Yasujiro Shimazu cui si formò ed in parte dal sodalizio che per lunghi anni ebbe con Kenji Mizoguchi. Il suo limite — percepibilissimo anche in questo film — sembra essere sempre stato un descrittivismo che raramente giunge alla radice dei problemi ed anche in *Momento di terrore* (dove vi è comunque da segnalare un altra notevolissima interpretazione di Hideko Takamine) alla felicità delle notazioni psicologiche ed alla robustezza dell'impianto stilistico non corrisponde, pur nel tentativo (anche in questo alla Bardem; ma quasi certamente si tratta di un puro caso) di « socializzare » il problema, un pari peso di « ragioni narrative », come dire una risposta al « perché » del film.

Le due maggiori cinematografie europee, vale a dire Francia ed Italia, non hanno certo brillato per la loro partecipazione al festival carlovivarese. L'Italia, presente con *Svegliati e uccidi* di Carlo Lizzani, ha offerto un saggio di buon cinema commerciale non privo di una certa costruzione psicologica, ma ovviamente con tutti i « perché » di cui sopra, imparagonabilmente allargati oltreché alle ragioni, anche ai modi del film, del quale, per altro si parla in altra parte della rivista. Quanto alla Francia essa ha presentato il « Prix Delluc 1965 », *La vie de château*, opera prima di Jean-Paul Rappeneau, sceneggiatore di *Zazie nel metro*, *Vita privata* e *L'uomo di Rio*. Evidentemente questo « vaudeville » resistenziale — ambientato all'alba dello sbarco in Normandia, con protagonisti un castellano (l'ottimo Philippe Noiret), la di lui moglie, un paracadutista segretamente proveniente da oltre Manica per preparare lo sbarco ed un ufficiale tedesco, tutti alle prese contemporaneamente con un intrigo amoroso e con i fatti politico militari di quei giorni — vuole operare in direzione demistificatoria nei confronti della Resistenza francese, che per essere stata trasformata da fatto nazionale in fatto nazionalistico, ha ormai, appunto, assunto caratteristiche mitiche. Rappeneau infatti bada costantemente (ed è un pregio della sceneggiatura da lui stesso scritta in collaborazione) a mescolare e a non fare prevalere l'uno sull'altro il tono alla Feydeau e la rievocazione storica che costituiscono il duplice tessuto narrativo del film. Accade però che l'equilibrio di sceneggiatura, una volta passati dalla elaborazione letteraria astratta alla concreta fonovisualizzazione, non avvenga con il costante riaffiorare dei due piani (facciamo, a puro titolo di esemplificazione positiva in tale direzione, il titolo de *La grande guerra* di Mario Monicelli), ma secondo una sintesi in cui il « vaudeville » prevale in modo assolutamente decisivo e la rievocazione storica sussiste a livello di mero accidente, di innecessaria connotazione ambientale. Il punto di vista demistificatorio, dunque, non è sviluppato molto al di là della scelta del soggetto e resta la « liaison avec l'humour », come è stata definita: innocua, limitata, più divertita, forse, che divertente e non nobilitata, d'altro canto, da uno stile onesto, ma piatto, che puntando tutto sull'interpretazione (generalmente egregia in verità) denuncia un piglio teatrale alquanto vecchiotto, un rispetto per la « grammatica » che non sfiora mai, neppure per caso, qualcosa di più della grammatica.

La vie de château di J.-P. Rappeneau (Fancia).

Migliori risultati non si sono avuti nemmeno nella partecipazione di altre due cinematografie europee di primo piano: quella britannica, presente con

Young Cassidy (Il magnifico irlandese) di J. Cardiff (G.B.).

Här börjar Äventyret (t.l.: Dove comincia l'avventura) di J. Donner (Svezia).

Young Cassidy (t.l.: Il giovane Cassidy; uscito in Italia come « Il magnifico irlandese ») di Jack Cardiff, e quella svedese cui appartiene il terzo film di Jörn Donner *Här Börjar Äventyret* (t.l.: Dove comincia l'avventura). Cardiff, che è stato un eccelente operatore per lunghi anni, come regista non è che un mestierante professionalmente corretto ed anche questo suo film non è molto più che un'opera di buon mestiere che tuttavia, nell'offrire una biografia filmata del drammaturgo irlandese Sean O'Casey, recentemente scomparso, liberamente tratta dalla sua autobiografia, ha almeno tre meriti: di riuscire a tenersi fuori dal biografismo infiorettato ed infumettato caro alla tradizione hollywoodiana e ciò nonostante la presenza nel settore produttivo del film della potente M.G.M., oltreché dell'irlandese americano John Ford; di delineare una ricostruzione plausibile, e per certi versi interessante, dell'irrequieta Irlanda del primo '900; di esemplificare un uso funzionale ed intelligente del colore (la fotografia è firmata da Ted Scaife, ma è ipotizzabile l'influenza diretta del regista). Un semplice mestierante non è invece davvero Jörn Donner che nei suoi due primi film *En Sondag i September* (Una domenica di settembre) ed *Art Alska* (Amare) ha dato prova di un abbastanza preciso — e se si vuole anche circoscritto — mondo poetico, di interessi chiaramente definiti e di una coerenza per molti versi esemplare. Tuttavia questa sua terza opera, con lo spostamento, apparentemente impercettibile, da una tematica sessual-sentimentale ad una sentimental-sessuale, ha perso, rispetto alle prime due, sia in chiarezza sia in approfondimento. *Här börjar Äventyret* presenta il dramma delle scelte esistenziali, impersonato da una donna (la sempre brava Harriet Anderson) incerta tra due rapporti sentimentali: uno che già presenta sintomi di erosione ed un altro che ha tutte le incertezze del nuovo. Praticamente nel passare dalla difesa della felicità fisiologica, tema dei suoi precedenti film, al riconoscimento della solitudine, come situazione esistenziale, e dell'inquietudine, come condizione dell'essere e del divenire dei rapporti, Donner sottopone ad autocritica quella che pareva la sua convinta « weltanchauung » reichiana. Senonché accade che questa problematica « laica » (che ricorda per taluni versi quella di Antonioni, del quale si ha la sensazione che il regista svedese abbia tenuto presente anche la lezione stilistica, senza per altro riuscire ad avvicinarsi al modello) sia solamente enunciata, in maniera confusa e superficiale, a causa di rilevanti tare espressive: dall'incerto scavo psicologico dei personaggi all'artificioso meccanismo delle situazioni di cui si avverte sempre la costruzione e mai l'autonoma necessità, fino alla maldestra visualizzazione degli stati d'animo in più momenti tentata.

Fata morgana di V. Aranda (Spagna).

L'ultimo film europeo occidentale, tra quelli presentati a Karlovy Vary è *Fata morgana* dell'esordiente Vicente Aranda. Di impianto vagamente fantascientifico, su una base narrativa assai « aperta » e costellato di moduli surrealistici, il film descrive una giornata di Gim, una modella assai conosciuta, cui perviene un presagio di morte in un clima di generale terrore che fa fuggire dalla città gli abitanti: restano la ragazza ed il suo destino, la sua incapacità a farsi aiutare dagli altri, la sua incomprensione verso chi vorrebbe soccorrerla, il suo smarrimento nella solitudine, il suo progressivo imprigionarsi nella catena degli avvenimenti e dei rapporti che sottendono la sua distruzione, l'inevitabilità di questa in un mondo rarefatto di ogni rapporto reale, dove l'« alterità » è, per nostra e sua incomprensione, solo tentativo di distruggerci e, nella

misura in cui le cediamo, nostra morte perennemente in atto. Probabilmente in questo film dove così evidentemente domina il senso di una morte fisica come punto terminale di una lenta e dolorosa agonia esistenziale abbondano, al di là della apparenza affatto metastorica che in esso ha il Destino, riferimenti a realtà e problemi della Spagna d'oggi: ma la volontaria (ed ovviamente obbligata) scelta di Aranda d'un universo interamente simbolico la cui chiave interpretativa, per essere affidata all'arbitrio dello spettatore, finisce per sfuggire, rende forzata ogni valutazione tesa a dare esplicitezza concettuale alla materia. Si potrebbe quindi dire, legittimamente, che un giudizio definitivo sul film è del tutto impossibile specie dopo una sola lettura, se non ci fosse tuttavia da aggiungere che dietro l'almeno apparentemente confuso accavallarsi di motivazioni necrofiliache, di connotazioni fatalistiche e di personaggi emblematici, si intuisce in ogni modo un tormento reale e che i nodi problematici più palpabili del film risultano — anche per la perspicuità di un linguaggio elaborato fino ai limiti della raffinatezza formale — non dissimili, *mutatis mutandis*, da quelli comuni a molto giovane cinema contemporaneo con il « leitmotiv » dell'impotenza verso la realtà che sembra sempre più essere la « ragione poetica » (in quanto reale dramma, individuale e collettivo) dei nostri giorni.

Ma è nella partecipazione cinematografica dei paesi socialisti (pur tenendo conto dei film mongolo e nordvietnamita, cui già abbiamo accennato) che va cercato il meglio mostrato al festival nell'ambito dei film in concorso: e questo spiega, e giustifica, il fatto che tutti i premi della giuria internazionale (ed anche i due della FIPRESCI) siano, appunto, andati a produzioni dei paesi socialisti, esclusion fatta per la quota parte del Premio Speciale della Giuria attribuito al francese *La vie de château* ex aequo con il cubano *Muerte de un burocrata.* Ciò può essere solo in parte spiegabile con il maggiore interesse che evidentemente hanno i responsabili cinematografici dei paesi socialisti, rispetto a quelli non socialisti, a mandare opere particolarmente qualificate. La realtà è anche che, se le maggiori cinematografie « occidentali » (valga l'esempio dell'italiana, della britannica e, sia pure in minore misura, della francese; ma il discorso è tendenzialmente allargabile) stanno attualmente attraversando un grave periodo di crisi artistica, almeno alcune tra le cinematografie socialiste (valga l'esempio della cecoslovacca, dell'ungherese e della jugoslava) stanno invece in pieno fermento di idee e di dibattito culturale con risultati ormai da un paio d'anni percepibili. Si potrà ad esempio discutere se il primo dei tre premi speciali assegnati dalla giuria (invece di un Gran premio — per cui si è giustamente considerato mancasse in concorso un grande film — e due premi principali) dovesse andare allo jugoslavo *Tri* (t.l.: Tre) di Alexandar Petrović e non piuttosto, come noi riteniamo, all'ungherese *Hideg napok* (t.l.: Giorni freddi) di András Kovács cui è andato il secondo dei tre premi; ma è comunque ed in ogni caso indubbio il valore del film di Petrović (vincitore lo scorso anno del festival nazionale jugoslavo di Pola) non solo come momento finora più alto dell'evoluzione di un regista che possiede una personalità di rilievo, ma anche come film indice di una congiuntura felice del cinema jugoslavo che, nei nomi di Makavejev, Bulajic, Mimica, Slijepcevic, Vucotic, Pavlovic, Bauer, ed altri, sta trovando — con risultati tutt'altro che trascurabili e niente affatto circoscritti ad un interesse puramente nazionale — una sua strada autonoma e ricca

Tri (t.l.: Tre) di A. Petrovič (Jugoslavia).

di prospettive. Altri si sofferma sul film di Petrović, inserendolo in un più ampio panorama del cinema jugoslavo offerto dall'ultima Mostra porrettana. Qui ci preme tuttavia rilevare come la novità maggiore di *Tri* sia la capacità che il regista ha avuto di rivivificare un filone usato ed abusato nel cinema jugoslavo, quale quello partigiano-resistenziale, con un coraggio ed una profondità di fronte alle quali le intenzioni « demistificatorie » di un Rappeneau mostrano tutta la loro esilità e la loro sostanziale pretestuosità. Il risultato più rilevante del film di Petrović sta soprattutto nel suo non negare i valori contenuti nel « mito », ma nel trasferirli, dalla intoccabile collocazione monumentale in cui rischiavano di divenire quasi metastorici, a terra: tra l'essere uomo degli uomini, e cioè tra la contraddizione e la paura, tra la solitudine e la disperazione, tra il male subito ed il male fatto; valori realmente autentici, quindi, perché strappati e conquistati di volta in volta al dubbio, individuati nell'ambito di una realtà polivalente. A noi pare che il senso di questo non deflettere — per esempio di Petrović — da certi punti ideologici di fondo, che caratterizza tutto un nuovo cinema dei paesi socialisti, consista proprio nella continua sottolineatura che in esso vi è della necessità di una perenne riconquista — cioè di una perenne possibilità di perdita — di convinzioni ideologiche esistenzialmente vissute: un mondo senza false fedi è un mondo senza dogmi, dove l'uomo è sempre disposto a rimettersi in discussione, a verificarsi ed a verificare, a definire la realtà come è e soltanto per questo a poterla concretamente mutare.

Hideg napok (t. l.: Giorni freddi) di A. Kovács (Ungheria).

Anche András Kovács, il regista ungherese di *Hideg napok* (t.l.: Giorni freddi), ha puntato coraggiosamente ad una nuova definizione di una certa realtà: « Penso che ogni popolo — ha dichiarato a proposito del suo film carlovivarese — debba avere il coraggio di guardare in faccia le pagine vergognose della propria storia, poiché è soltanto in tale modo che può liberarsene la coscienza. E questo confronto non può restare estraneo all'arte. Ma l'interesse tematico di questo film consiste soprattutto nelle sua implicazioni umane generali. Credo che — a prescindere dalla propria nazionalità — sia in quanto *uomo* che lo spettatore deve provare vergogna di fronte allo spettacolo di tali crudeltà. Spesso si è soliti liquidare il fenomeno del fascismo giudicandolo come se fosse stato qualcosa di extraumano, di esterno all'uomo, di demoniaco. ... Personalmente ritengo che il fascismo sia stato un *fenomeno umano.* E che esso sia stato un regime che lasciava si manifestassero le tendenze più odiose dell'uomo. Quando lo si vuole rappresentare bisognerebbe finalmente superare lo stadio dell'uniforme. Poiché, la maggior parte dei film e dei romanzi quando non attribuiscono il fascismo che ai tedeschi, ne limitano la nozione. Io sono persuaso che non esistono popoli buoni e popoli cattivi. E che esistano invece circostanze storico sociali che contribuiscono alla espressione delle buone qualità o dei potenziali difetti degli uomini. Subito dopo la seconda guerra mondiale si poteva ancora comprendere che, per effetto d'una concezione paradossalmente romantica, si rappresentassero i tedeschi ed i fascisti come dei mostri demoniaci estranei all'uomo. Ma oggi, se vogliamo studiare il fascismo, bisogna procedere in modo alquanto più complesso e considerare che esso è un fenomeno umano. L'arte deve farsi un dovere di convincere che bisogna impedire ogni situazione che risvegli gli istinti più bassi e lasci libero corso agli scatenamenti bestiali ».

Questa lunga citazione è, a nostro avviso più chiara e più importante che non un diffuso discorso esegetico critico su *Hideg napok*, quando subito dopo si specifichi che l'azione di questo film lucido e vigoroso si svolge nel 1942, è ambientata a Novisad — una cittadina slava ai confini tra Ungheria e Jugoslavia che, durante l'ultimo conflitto mondiale fu militarmente presidiata da truppe ungheresi — e descrive uno degli episodi più atroci e vergognosi della guerra: 3.309 persone — uomini, donne, vecchi, bambini serbi, ebrei ed anche ungheresi — uccisi e gettati nel Danubio gelato dove era stata praticata una buca, nel corso di un'azione di *pulizia* effettuata dai gendarmi e dai soldati magiari, informati che in quei giorni (21, 22 e 23 gennaio 1942) alcuni partigiani si erano infiltrati tra la popolazione. Protagonista del film — anche se non degli avvenimenti, rivissuti in « flashback » partendo da un giorno del processo ai responsabili dell'eccidio, processo storicamente avvenuto nel '46 — è un ufficiale dell'esercito magiaro, il comandante Büky. Egli non è direttamente responsabile né del fatto, né dei singoli episodi, se non per averli conosciuti ed avervi in parte assistito senza ribellarsi. Ora, riunendo ai propri i ricordi dei compagni di cella, giunge alla convinzione che la propria moglie ed i propri figli, da quei giorni appunto spariti, furono anche essi vittima del massacro. E quando il soldato Szabó racconta di come i cadaveri furono eliminati gettandoli nel Danubio, Büly si precipita su lui, lo uccide a scarpate e si abbandona alla sorte che lo attende, anche egli in fondo ritenendosi responsabile del tutto, come tutti. In altri termini l'opera di Kovács — il quale aveva già al suo attivo quattro film, di cui tre di mestiere ed uno, *Nehéz emberek* (t.l.: Gli intrattabili), notevole e coraggioso come film inchiesta — vuole rappresentare al contempo il dramma della responsabilità collettiva e di quella individuale (« se è vero che sono le masse a fare la storia — dice Kovács — è anche vero che le masse sono composte di individui ») e non ha in questo senso alcun carattere di « film storico » ma, come ogni opera « storica » che non voglia essere archeologica, è interamente sui problemi dell'oggi — ungherese e, ovviamente, non solo ungherese — visti e giudicati attraverso i fatti di ieri: anche in questo caso, dunque, chiarire le alternative attuali, demistificando quelle del passato. Varrà dire che questa materia già in sé così bruciante è nella rappresentazione resa penetrante da una solidità e da un nitore stilistici che le dánno un inconsueto vigore espressivo, un rigore formale che è anche rigore sostanziale, sulla linea — fatte tutte le debite differenze — di *Nehèzéletüek* (t.l.: I senza speranza) di Miklós Jancsö, uno dei massimi risultati del cinema ungherese postbellico (proiettato tra la relativa indifferenza generale a Cannes quest'anno), anche esso non a caso un film storico che di « storico » non ha alcunché.

Si sarà notato che sia nel film jugoslavo di Petrović che in quello ungherese di Kovács l'ultima guerra mondiale è il pretesto narrativo per un discorso attuale. Per quanto possa apparire singolare (e, forse giustamente, non del tutto fortuito) anche il terzo dei film insigniti del premio principale, il céco *Kočár do Vidně* (t.l.: Una carrozza per Vienna) di Karel Kachyňa, sviluppa la propria storia in tale periodo e più esattamente il giorno della fine della guerra. Il film si apre con una didascalia, narrativamente assai importante: « Hanno impiccato un contadino. Non faceva del male a nessuno. Lo hanno ucciso per dare un esempio, perché aveva rubato alcuni sacchi di cemento. La donna ha seppellito il proprio uomo la stessa notte, quando già il fronte si fa vicino.

Kočár do Vidně (t.l.: Una carrozza per Vienna) di K. Kachyňa (Cecoslovacchia).

Prima dell'alba due soldati entrano nella casa in lutto e, pur rendendosi conto di quanto è successo, ordinano alla donna di attaccare i cavalli al carro e la costringono ad andare via con loro. La vedova prende il tutto come un segno celeste e giura di fare giustizia ». *Kočár do Vidně* segue appunto i due soldati hitleriani e la donna costretta a guidarli nella fuga verso Vienna (si tratta di due austriaci) attraverso un bosco. Dei due soldati uno è ferito mortalmente e giace inanimato su un mucchio di paglia, risvegliandosi solo a tratti dal mortale torpore per tentare di uccidersi sempre impedito dal secondo soldato. Questi, giovanissimo, cerca di padroneggiare la situazione. Gli sfugge, però, ad esempio, che la donna disperde qua e là per il bosco la pistola, la baionetta, la bussola dei due soldati e che tiene d'altro canto nascosta una pesante scure. Tanto gli sfugge che egli è gentilissimo e umanissimo con la contadina, benché la psicologia e le intenzioni di questa appaiano impenetrabili. D'altronde un suono di campane lontane gli fa capire che la guerra è finita e che i rapporti dovrebbero finalmente tornare umani: il giovane soldato si strappa le mostrine e i distintivi; tiene solo il fucile per precauzione. Ma, benché moribondo l'altro soldato è più furbo ed ha capito il gioco della donna, la quale verrebbe uccisa, a questo punto, se non fosse per il giovane che preferisce cacciarla e, pur sparandole, si limita a cercare di spaventarla. Nel frattempo il soldato ferito muore e il giovane si ferma per seppellirlo, mentre la donna lo spia da dietro gli alberi, sempre presa dal proprio giuramento di vendetta. E in effetti, quando il giovane si addormenta nel bosco, sta per ucciderlo; ma quando questi d'improvviso si sveglia si limita a malmenarlo, poi a dirgli di andarsene, quindi ad accettare la sua umanissima gentilezza fino a fare all'amore con lui. All'alba i due, addormentati l'uno nelle braccia dell'altro, vengono scoperti da un gruppo di partigiani. Costoro legano il soldato con una corda al collo e, maltrattando ed insultando la donna per avere amato un « tedesco », lo costringono a correre al passo dell'oca, finendo poi per ucciderlo a fucilate. Sull'urlo disperato della contadina e sul suo ritorno a casa con il cadavere del ragazzo sul carro si chiude il film. Quest'opera di Kachyňa — un regista della generazione intermedia, che opera nel cinema céco da oltre dieci anni, autore di due film, *La colomba* e *Il muro* presentati rispettivamente a Venezia e a Locarno negli scorsi anni, e il cui migliore film resta comunque il recente *Viva la repubblica* — ha destato molte perplessità tra i critici presenti a Karlovy Vary e a noi fra essi, anche se il suo livello formale è notevole, la sua cifra stilistica pregevole, i suoi supporti visivo sonori — dalla splendida fotografia di Josef Illik alla bella musica di Jan Novak — estremamente funzionali e se la regia di Kachyňa è, dal punto di vista tecnico linguistico, quasi ineccepibile. Evidentemente il film nasce e si inserisce nella tendenza tipica di un certo cinema dei paesi socialisti che tende al rovesciamento del « cliché » logoro e consunto del « personaggio positivo », tendenza di cui abbiamo trovato esemplificazioni, nell'ambito del festival di K. Vary, non solo in questo film céco. Per anni, nelle cinematografie dei paesi socialisti, il *cliché* del personaggio negativo (ragione e funzione narrativa del personaggio positivo, nell'ambito di una concezione apertamente manichea della realtà), abietto e disumano sotto ogni aspetto, è stato imposto come una formula dalla quale non si poteva a nessun costo

uscire. E un tema come quello affrontato da Kachyňa sarebbe costato, anche solo a livello di mera proposta produttiva, gravi conseguenze a chi lo avesse pur soltanto timidamente affacciato. Ora, dopo tanto digiuno, l'indigestione è comprensibile, così come lo fu — senza per questo dovere essere apprezzata in sé ed oltre la sua necessaria storicizzazione — qualche anno fa il periodo della furiosa ricerca formalistica da parte delle stesse cinematografie (e di quella cecoslovacca in particolare). Tuttavia comprendere le ragioni storiche di questo film in cui un bravo ragazzo delle armate hitleriane viene impietosamente ucciso da due partigiani col volto da « bravi » di Don Rodrigo, non significa necessariamente apprezzarlo. A Kachyňa ed al suo collaboratore Jan Procházka, pare infatti essere sfuggito che alla rigida alternativa manichea Dio-diavolo non si sfugge mettendo il diavolo al posto di Dio e Dio al posto del diavolo, ma eliminando e Dio e il diavolo. Rovesciare le antiche formule del partigiano buono, eroico, generoso e da glorificare e della SS cattiva, prepotente, crudele e da condannare, attribuendo al primo le caratteristiche del secondo ed al secondo quelle del primo, potrà essere polemicamente significativo, ma è poeticamente inefficace. Anche in questo caso, come in una nota legge matematica, invertendo l'ordine dei fattori (narrativi), il prodotto (estetico) non cambia. E infatti, per ottenere il risultato voluto, gli autori del film hanno finito per fare trasudare alla storia non sentimenti, ma sentimentalismo; per non tagliare i personaggi a colpi di accetta li hanno inondati di lacrime; per non presentare antitesi psicologiche già logore e consuete, hanno ipotizzato psicologie astratte. Certo i magari limitati meriti di questo film vanno riconosciuti e non solo in alcune sequenze ben narrate, ma anche nel suo valore polemicamente demitizzante e nel significato emblematico che in tale contesto vengono ad assumere i personaggi (particolarmente convincente ci è parso, fra gli altri, quello dell'ufficiale tedesco morente); ma è un fatto che troppo esile risulta la loro consistenza poetica, troppo schematicamente semplificata la loro dimensione umana, troppo banale la loro evoluzione narrativa. Anche valutando il film di Kachyňa come un tentativo generoso e difficile, viene da concludere che si tratta di un tentativo sbagliato.

Kym sa skonči táto noc (t.l.: Quando questa notte finirà) di P. Solan (Cecoslovacchia).

Poche parole e pochissime giustificazioni possono invece andare al sesto film dello slovacco Peter Solan *Kým sa skonči táto noc* (t.l.: Quando questa notte finirà), dove la chiarezza quasi didascalica de *Il pugile e la morte*, il migliore film di Solan, sembra avere lasciato spazio al peggiore onanismo intellettualistico, in un'irritante rifrittura di luoghi comuni, banali nella loro letteralità, incomprensibili (o per meglio dire insignificanti) nella loro allusività, inerti nella loro sostanza. Nell'isolare nel lussuoso bar di un albergo di montagna un microcosmo umano, vagamente simboleggiante il macrocosmo esterno, Solan ha voluto probabilmente descrivere la banalità, l'inutilità, il vuoto: ha soltanto commesso ,a nostro avviso, l'errore di trascurare che nell'arte (o in ciò che tendenzialmente vuole appartenervi) il fine è determinato dai mezzi e che pertanto la riproduzione del banale è soltanto banale e non critica alla banalità.

Ed è qui che vengono fuori un nome, un titolo ed un problema che hanno aleggiato un po' su tutto il festival, fin quando — di ritorno dal festival, in una sala praghese, nel corso di una proiezione privata riservata ai giornalisti — se non il problema, almeno il nome ed il titolo hanno preso corpo nel

O slavnosti a hostech (t.l.: La festa e gli invitati) di J. Nemec (Cecoslovacchia).

secondo film di Jan Nemec *O slavnosti a hostech* (t.l.: La festa e gli invitati), l'opera che molti si attendevano di vedere in concorso a Karlovy Vary, che vi avrebbe figurato meglio del film di Kachyňa e del film di Solan, che avrebbe dato quasi certamente la vittoria assoluta al cinema cecoslovacco, ma che, appunto, al festival non è stata vista, come non sarà vista, due mesi più tardi, a Venezia dove pure era stata invitata. Tralasciando di soffermarci sul perché di queste assenze, fin troppo facili da spiegare, ci sembra valga la pena di accennare al film, anche perché la spiegazione risulti più automaticamente facile. C'è una festa da qualche parte nel bosco. I sei amici — tre donne e due uomini — si sono distesi per riposarsi un poco, fare uno spuntino e rinfrescarsi. Ed ecco venire delle voci dal folto degli alberi e poi spuntare degli uomini che si dirigono verso i sei, in procinto di nuovamente incamminarsi. Li prendono sotto braccio, li portano in una radura, li lasciano in piedi davanti ad un tavolo, separano gli uomini dalle donne e tracciano un segno per terra: non dovranno oltrepassarlo e dovranno rispondere alle domande del capo. Questi, seduto al tavolo, gingillandosi con una matita e consultando di tanto in tanto una specie di registro, li guarda con aria beffarda. Che cosa si vuole da loro? Che colpa hanno commesso? Chi sono quelli che li tengono di fatto prigionieri? Non si sa? Ma comincia l'interrogatorio in una atmosfera di paura, in un clima di terrore. Poi nel mezzo degli interrogatori, e quando gli uomini del capo hanno appena finito di immobilizzare uno dei sei che si era voluto allontanare, arriva l'Ospite: gioviale, sorridente, gentilissimo si scusa con tutti per quel mattacchione di Rodolfo che usa fare scherzi di questo genere; la sua vocazione, dice per spiegare, era fare l'attore. Tutti ora si avviano al luogo del convivio dove tavole riccamente imbandite, vasellame di lusso e finissimi servizi attendono gli invitati. Si prende posto e si iniziano le libagioni. Un po' di confusione si ha la prima volta quando una donna fa notare di trovarsi seduta in un posto non destinato a lei: in breve si accorgono tutti di essersi seduti al posto sbagliato e c'è un gran traffico fra i tavoli, perché ognuno stia seduto dove deve. Ma ecco la cosa grave: improvvisamente si sente il pianto di una donna, una delle tre donne che erano state portate al finto interrogatorio. Il marito, essa spiega, si è alzato e se ne è andato: non si sa dove, perché non ha detto una parola; aveva solo l'aria di chi a banchetto in quella compagnia non ci voleva stare. Trambusto, stupore, irritazione dell'Ospite. Poi, come per gioco, lui, Rodolfo, i suoi fedeli, i commensali tutti, si alzano per inseguire l'invitato che ha così chiaramente rifiutato l'invito. Non manca chi sorride e chi scherza, ma qualcuno poco prima accarezzava un fucile di precisione e qualcun altro arriva con dei cani.

Un lungo latrato portato in primo piano sonoro chiude appunto *La festa e gli invitati*, un film che ha suscitato qualche pensosa riflessione nei governanti praghesi, riflessione cui è connessa la sua assenza da Karlovy Vary e da Venezia e cui sembra, però, si possa connettere l'uscita pubblica del film nel normale circuito cecoslovacco ad inizio della nuova stagione. In realtà il film non dovrebbe fare solo riflettere gli uomini di governo cecoslovacchi, poiché la portata metaforica dell'opera va oltre la contestazione del rapporto individuo-società nel sistema comunista, per abbracciare tale rapporto nell'attuale fase storica in generale, vedendo il problema della sopravvivenza individuale come *il problema* per eccellenza dell'uomo d'oggi. D'altro canto, se una caratteristica

v'è in Jan Nemec, è quella di dare alle proprie parabole filmate una accentuazione metaforica che riduce al minimo ogni riferimento storico concreto o lo assume unicamente come mero accadimento occasionale. Così *Diamanti della notte*, l'egregia opera prima del giovane regista praghese, pur partendo da un riferimento storicamente preciso, quale può essere la fuga di due giovani deportati dalla prigionia nazista, non era affatto un film sul nazismo, o sulla Resistenza, o sulla guerra, quanto piuttosto sull'angoscia della fuga, meglio ancora sulla vita come fuga angosciosa e disperata da quanti « inseguono » ed insieme sull'uomo come bestia ferita, stremata, terrorizzata dalla belva uomo, sull'*homo homini lupus*, anche se i « lupi » erano nella fattispecie tranquilli ed apparentemente bonari cacciatori dei Sudeti. Nello stesso modo *La festa e gli invitati* è un film sull'uomo, sui condizionamenti della sua esistenza individuale e ad un tempo sulla posibilità-necessità che egli ha di scindere le proprie responsabilità individuali da quelle collettive, quando queste vengano ad essere in contrasto con la libertà degli altri uomini e quindi, con la sua stessa. Con *La festa e gli invitati* Jan Nemec — che è da considerare, assieme al Resnais de *La guerre est finie* il vincitore morale del festival di Karlovy Vary, almeno da parte di quei giornalisti che, a chiusura del festival, hanno potuto vedere il suo film — si è confermato, assieme ad Evald Schorm, il maggiore giovane regista céco del momento, ed uno dei più affascinanti esponenti di quello che, un po' per convenzione, un po' per intendersi, si chiama il « nuovo cinema » mondiale. Questa posizione di rilievo gli va riconosciuta non solo per la coerente linea di impegno morale che con i suoi due film ha coraggiosamente portato avanti, ma — soprattutto, diremmo, trattandosi di arte cinematografica — per le sue doti di poeta dello schermo. *Diamanti della notte* era il film dell'incubo e la sua struttura narrativo-figurativa era un condensato di elementi onirici, pareva il risultato di una potente esaltazione visionaria. *La festa e gli invitati* è invece, piuttosto, il film del momento razionale, di quando il contrasto morale (l'invito ed il rifiuto) si forma e porta alla *fuga* ed all'*inseguimento*, e come tale ha una struttura narrativo-figurativa almeno apparentemente razionale ed è permeato di tensione logica. In questo senso, rispetto all'opera d'esordio del regista, è forse un film destinato a maturare più lentamente, nei propri valori, anche presso lo spettatore più avveduto. Ma la sua suggestione non è davvero minore e la sua fermezza morale è certo ancora più precisa. In fondo tutti noi, in quanto uomini, siamo « invitati » alla « festa » della vita. Non sempre, però, sappiamo manifestare il nostro dissenso e trovare la forza di alzarci in silenzio e di magari condannarci alla solitudine lasciando che il banchetto prosegua senza di noi.

Abbiamo scritto più sopra che il film di Nemec è stato in certo modo il vincitore morale del XV Festival di K. Vary assieme al film di Resnais: un ex aequo ideale tra un assente ed un assente-presente. Infatti *La guerre est finie* (La guerra è finita) è stato proiettato ufficialmente nell'ambito della manifestazione, ma fuori concorso, come *Obkhod na korze* (t.l.: La bottega sul corso) di Klos e Kadar e il film *Solange leben in mir ist* (t.l.: Fino a che avrò vita) del tedesco orientale Günther Reisch (e, nell'ambito delle proiezioni per la tradizionale « Tribuna libera » *Masculin-feminin* di Jean-Luc Godard appena reduce del Festival di Berlino). Ovvia l'esclusione dal concorso del film

di Klos e Kadar, già proiettato l'anno scorso a Cannes, e conosciuto un po' dappertutto dopo il conferimento dell'americano Oscar per il miglior film straniero (ragione, appunto, della sua presenza alla serata inaugurale del festival carlovivarese); condividibile — ma solo parzialmente perché contraddittoria con altre e ben più squallide presenze — l'assenza dal concorso del film di Reisch, onesta e dignitosa biografia filmata di Karl Liebnecht e Rosa Luxemburg; è invece francamente da rimpiangere la non immissione in concorso del film di Resnais, senza che con ciò la si debba per forza collegare con l'intervento di Dolores Ibarruri, la quale avrebbe fatto conoscere a Praga la propria opinione assolutamente negativa sia sul film che sul suo sceneggiatore Jorge Semprun. Giudizio, comunque, che ha trovato apertamente dissenzienti i cineasti della Associazione degli artisti di cinema e televisione, i quali hanno assegnato a Resnais un polemico premio. In realtà *La guerre est finie*, nonostante la presenza di taluni elementi spuri e di certe tracce di intellettualismo approssimativo tipiche di quasi tutta l'opera di Resnais, è un film esteticamente e civilmente pregevole, oggettivamente caratterizzato da un impegno totale nei confronti della materia politica trattata. Accusarlo, come sembra abbia fatto il P.C. spagnolo, senza nemmeno provare a discuterlo o a considerarlo almeno quale elemento dialettico, significa dargli politicamente ragione addirittura al di là delle sue ragioni, vuol dire dimostrare che la accusa di inerte romanticismo rivoluzionario che Resnais e Semprun muovono nel film a certi settori della sinistra antifranchista è di insospettata esattezza. Se è vero, come ha ricordato Semprun che « la politica è la tragedia del nostro tempo », *La guerre est finie* è una tragedia moderna. Essendo il suo protagonista, Diego, un progressista spagnolo che, dall'esilio francese, cerca di continuare ad operare per la libertà della Spagna, nel film la tragedia si identifica con la Spagna. Ed essendo Diego non un eroe, ma un uomo, la tragedia è senza urli, senza lacerazioni apparenti, senza alcunché di « tragico », con la sola realtà di un problema che — questo, sì tragicamente — si trascina da trenta anni. E, sempre perché Diego vuole impersonare non il mito ma la realtà, la realtà dei suoi tre giorni che il film descrive, è cosparsa di momenti di tensione e di pause di quiete, riflette il peso della morte e la gioia della vita, propone ad un tempo con la pressante realtà del problema spagnolo la dimensione storica e civile dell'uomo e con la serena realtà dell'amore la sua dimensione esistenziale ed individuale, e l'una e l'altra fuse assieme, che si permeano a vicenda, si sovrappongono, quale un modo unico ed inscindibile di vivere la vita. come lotta e come conquista, di esserne storicamente ed esistenzialmente partecipi. Il bello dell'« eroe » di questo film è dunque, appunto, che non ha nulla di eroico: che non veste tonache rivoluzionarie, non alza il dito per predicare a militanti od a fedeli, non ha false coscienze. Se si infervora, ciò avviene solo due volte ed ambedue per difendere la realtà dal mito, la mitizzazione di ciò che fu e la mitizzazione di ciò che è. Le belle parole, le false speranze, le approssimative certezze non lo cullano, né lo consolano: la rivoluzione non la si predica, la si fa. E rivoluzione vuol dire tenere conto della realtà come è, non travisandola in quello che si vorrebbe che fosse. Ai giovani dinamitardi con la rivoluzione « scientificamente inevitabile » in bocca, Diego facendo questi discorsi appare come un « riformista » cedevole. In realtà la Spagna è presente in lui con tutto il peso della sau assenza. E sarà lì, dove è andato in

La guerre est finie di A. Resnais (Francia).

una pericolosa missione, che lo dovrà raggiungere Marianna, la sua donna, per avvertirlo del pericolo. La forte tensione ideologico-morale del film trova la sua espressione in una cifra stilistica assai alta ed in una struttura compattamente unitaria dove, come sempre in Resnais ed in ogni vero autore, i « contenuti » sono interamente, e senza residui, sciolti in « forma » e dove taluni elementi spuri (i « flash-back » ed i « flash-toward » delle rappresentazioni mentali del protagonista, ad es.) risultano artificiosi non per troppo formalismo o per mancata formalizzazione, ma perché pleonastici nell'economia logico-conoscitiva del racconto. Non si può non aggiungere, anche solo in questo accenno ad una analisi tutta da fare de *La guerre est finie* — a nostro avviso il miglior film di Alain Resnais — un richiamo al valore che assumono nell'opera le interpretazioni, ricche di ombre e sfumature, sia di Yves Montand che di Ingrid Thulin, in ambedue i casi esempio di una presenza attiva, ed in un certo senso creativa, di un interprete cinematografico.

Sposób bycia (t.l.: Una maniera d'essere) di J. Rybkowski (Polonia).

Il concorrente più legittimato ad aspirare al premio per la interpretazione maschile c'era sembrato Andrzej Lapicki, protagonista assoluto del polacco *Sposób bycia* (t.l.: Una maniera d'essere) che Jan Rybkowski ha tratto da una novella di Kazimierz Brandys, della cui edizione teatrale era stato interprete lo stesso Lapicki e regista il cosceneggiatore (assieme a K. Brandys) del film, Markuszenski. La « maniera d'essere » di cui al titolo è quella con cui si è svolta la vita del protagonista e che egli stesso rivede e giudica, essendone al tempo stesso l'accusato, in un momento di grave crisi e di solitudine totale: l'infanzia, la guerra, il lager; i colleghi, gli amici, lo stalinismo; gli affetti, l'amore che non ha avuto, quello che non ha saputo dare; la moglie che ha tradito e che lo tradiva, la figlia che non ha saputo capire. Frammenti di memoria si mescolano nel film ad una realtà vista, anche essa oniricamente, come un incubo di dettagli, un agguato all'esistenza, una rete di presenze inanimate, una oggettualità che reifica. Oggetto anche esso in essa, l'uomo si accartoccia su se stesso, ripiegato verso i propri ricordi: un mondo soggettivo privo di collegamenti e di contatti con una realtà esterna che è impotente a determinare o a modificare e da cui può essere solo condizionato. *Sposób bycia* risente fortemente della doppia struttura letteraria e teatrale che precedono la realizzazione cinematografica e delle quali Rybkowski ha apertamente tenuto conto, ma è in ogni caso, oltreché un film di ottima fattura, una opera estremamente significativa dove l'impianto intellettuale accentua, ma non mistifica, una precisa condizione umana.

Car i general (t.l.: Il re e il generale) di V. Radev (Bulgaria).

Invece che a Lapicki — la cui interpretazione di *Sposób bycia* è, forse fin troppo, un vero e proprio saggio di funzionale bravura — il premio per l'interpretazione, raddoppiato con la mancata assegnazione all'interprete femminile, è andato a Naum Sciopov ed a Donatas Banionis, interpreti rispettivamente del bulgaro *Car i general* (t.l.: Il re e il generale) di Valo Radev e del lituano *Nikto nĕ chotĕl umirat'* (t.l.: Nessuno voleva morire) di Vitautas Zalakjavicius, e — al di là di preferenze soggettive — va riconosciuto che in ambedue i casi si tratta di interpretazioni notevoli, in due opere per diverse ragioni interessanti. La prima, *Il re e il generale,* si propone di dare dimensioni psicologiche ad un conflitto storicamente avvenuto, quello tra re Boris di Bulgaria ed il generale Vladimir Zaimov, sul problema dell'intervento dell'esercito bul-

garo (già accanto a quelli dell'Asse contro Francia e Gran Bretagna) nella campagna russa del 1942. Il generale, notoriamente in contatto con i sovietici (non per filocomunismo, quanto perché convinto fautore di quel panslavismo che d'altronde condizionò sempre la storia dei rapporti bulgaro-russi), finì sotto il plotone d'esecuzione, dopo essersi apertamente opposto alla esigenza affacciatagli da re Boris di intervenire anche in Russia accanto ai tedeschi. Ma a dire il vero la Bulgaria, anche dopo la morte di Zaimov continuò a non intervenire in URSS e anzi, qualche mese prima della sollevazione popolare del '44, re Boris stesso morì in un misterioso incidente aereo di ritorno da una delle tante convocazioni di Hitler a Berlino. La tesi che *Il re e il generale* lascia vagamente trapelare è, anzi, che la fucilazione di Zaimov sia stata non tanto voluta da Boris quanto politicamente necessitata dalla troppo aperta opposizione del generale alla invadenza hitleriana e che poi sia di fatto servita al re per allontanare ogni sospetto di rifiuto a collaborare con la cancelleria del terzo Reich, favorendo quindi la possibilità di un rinvio all'intervento voluto da Berlino. Il pregio del film, ed il suo interesse storico politico — al di là della sua pulizia linguistica e formale, doti che Radev aveva già mostrato « ad abundantiam » nella sua « opera prima » *Kradezat na praskovi* (t.l.: Il ladro di pesche) derivano più che dalla figura del generale, da quella di re Boris (interpretato appunto da Sciopov) presentata in modo problematico e senza schematici apriorismi, ma anzi con una comprensione a volte perfino eccessiva, perché lascia imprecisati i termini di responsabilità ed incerto il punto di vista dell'autore.

Nikto nĕ chotĕl umirat' (t.l.: Nessuno voleva morire) di V. Zalakjavicius (U.R.S.S.).

Singolare anche il sovietico *Nessuno voleva morire*, prodotto dalla Repubblica di Lituania. Si tratta infatti di un « western made in URSS », sorprendente per la ricorrente e sistematica presenza di tutti i « clichés » del genere, dal cattivo « problematico » (il citato e premiato Donatas Banionis) al buono che tempera il proprio spirito di vendetta con il legalismo, dalla femmina bramosa all'intellettuale occhialuto che imbraccia il fucile della giustizia, dalla micidiale scazzottata tra l'eroe e l'antieroe al regolamento di conti finale con « suspence » sulle sorti del combattimento. Il film giunge a notevoli risultati spettacolari, grazie all'ottima fotografia con cui è ripreso lo stupendo paesaggio lituano ed alla capacità di Zalakjavicius di suscitare una elementare, e pur solo avventurosa, tensione nella storia e nei personaggi. Particolare non infimo è che la vicenda — che riguarda quattro fratelli bolscevichi intenti a vendicare il proprio padre ucciso dai banditi nazionalisti, nei primi giorni dell'ultimo dopoguerra, e a ristabilire la legalità nel loro villaggio — tocca una realtà inedita e certamente non rappresentabile nel cinema sovietico fino a qualche anno fa.

Per concludere vanno ancora ricordati due titoli: *Procesul alb* (t.l.: Processo bianco) del rumeno Julian Mihu e *La muerte de un burocrate* del cubano Tomàs Gutierrez Alea. Se il primo non dà alcuna conferma all'ipotesi di una avvenuta maturazione del cinema romeno — quale poteva essere affacciata dai film di Livio Ciulei o da un'opera prima come *Dominica la ora sase* (Domenica alle sei) di Lucian Pintilie — sia per la confusa farraginosità della vicenda, che per le incertezze della sua angolazione narrativa, e la scarsa comprensibilità delle sue conclusioni, il secondo invece può essere considerato uno dei migliori film finora prodotti dalla giovane cinematografia cubana ed un deciso passo avanti nella filmografia di Tomàs Gutierrez Alèa del quale conoscevamo *Las 12 sillas* tratto da Ilef e Petrov. In esso, nel disegnare con finissimo « hu-

mour » una gustosissima satira della burocrazia — imperniata sul necroforico tema della sistemazione di una salma e della possibilità che la vedova del defunto possa usufruire d'una pensione sulla base del libretto di lavoro del marito che, per errore, è stato sepolto assieme a lui — Gutierrez Alea ha fatto uno spettacolo intelligente ed al tempo stesso una vivace esposizione critica di taluni mali che affliggono le società socialiste. Il cinema più vivo dei paesi socialisti cerca — in mezzo a difficoltà spesso notevolissime — di fornire, appunto, gli elementi per una coscienza di questi mali. Cioè di creare quella che è l'unica condizione per superarli. Fra le molte incertezze questo è stato almeno un dato che il Festival di K. Vary non ha smentito.

LINO MICCICHÈ

La Giuria del XV Festival Internazionale del Film di Karlovy Vary, composta da Antonin M. Brousil (presidente) e da Mary Ghabdan (RAU), Victor Iliu (Romania), Kashiko Kawakita (Giappone), Elmar Klos (Cecoslovacchia), Felix Mariassy (Ungheria), Mario Monicelli (Italia), Madeleine Robinson (Francia), Rangel Valcianov (Bulgaria), Dusan Vukotic (Jugoslavia), Serghiei Zachariadze (URSS) non ha assegnato il Gran Premio previsto dal regolamento ed ha invece attribuito i seguenti riconoscimenti:

PRIMO PREMIO PRINCIPALE: *Tri* (Tre) di Alexandar Petrović (Jugoslavia);

SECONDO PREMIO PRINCIPALE: *Hideg napok* (t.l.: Giorni freddi) di Andràs Kovàcs (Ungheria);

TERZO PREMIO PRINCIPALE: *Kočár do Vidňe* (t.l.: Una carrozza per Vienna) di Karel Kachyňa (Cecoslovacchia);

PREMIO SPECIALE DELLA GIURIA: ex aequo a *La vie de château* di Jean-Paul Rappeneau e la *La muerte de un burocrate* di Tomàs Gutierrez Alea (Cuba).

La Giuria inoltre, non assegnando il premio per la migliore interpretazione femminile, ha attribuito due premi per l'interpretazione maschile: a Naum Scipov per la sua interpretazione di *Car i general* (t.l.: Il re ed il generale) e a Donatas Banionis per la sua interpretazione di *Nikto nĕ chotĕl umirat'* (t.l.: Nessuno voleva morire).

* * *

Il premio della FIPRESCI (Federazione Internazionale della Stampa Cinematografica) è stato assegnato a *Hideg napok* (t.l.: Giorni freddi) di Andràs Kovàcs, tra i film in concorso ed a *Každý mladý muž* (t.l.: Ogni giovane) di Pavel Juraček tra i film fuori concorso.

* * *

Il premio della Svaz Českolovenských Filmových a televizních umělců (Associazione degli artisti cecoslovacchi di cinema e televisione) è stato assegnato al regista Alain Resnais « per avere notevolmente influenzato la evoluzione della cinematografia mondiale dando prova di una rara comprensione per i rapporti umani nel mondo ».

I film di Karlovy Vary

MENINO DE ENGENAO (t.l. **Il ragazzo della piantagione**) — **r.**: Walter Lima jr. - **s.**: José Lins do Rego - **m.**: Pedro Santos - **f.**: Reynaldo Barros - **int.**: Geraldo del Rey, Annecy Rocha, Rodolfo Arena, Savio Rolim, Antonio Pitanga, Maria Lucia Dahl - **p.**: La Compañia MAPA - **o.**: Brasile, 1966.

CAR I GENERAL (t.l. **Il re e il generale**) — **r.**: Valo Radev - **s.**: Livbin Stanev - **m.**: Simeon Pironkov - **f.**: Borislav Punciev - **int.**: Petr Slabakov, Naum Sciopov, Georgi Cerkelov - **o.**: Bulgaria 1965.

TRI (t.l. **Tre**) — **r.**: Alexandar Petrović - **sc.**: Alexandar Petrović e Antonije Isaković (dai racconti di A. Isaković raccolti con il titolo « La felce ed il fuoco ») - **f.**: Tomislav Pinter - **int.**: Bata Zivojnović, Ali Raner, Senka Petrović, Branislav Jerinić, Slobodan Perović, Micia Tomič, Voja Mirić, Gizela Vukotić - **p.**: AVALA Film, Belgrado - **o.**: Jugoslavia 1965.

TO HOMA VAFTIKE KOKKINO (t.l. **Sangue sulla terra**) — **r.**: Vassilis Gheorgiades - **s.**: Nicos Foscolos - **f.**: Nicos Dimopulos - **m.**: Mimis Plessas - **int.**: Nicos Courcoulos Mary Cronopoulou, Yannis Voglis, Manos Katrakis - **p.**: FINOS Film - **o.**: Grecia, 1965.

SETGELIJN DUUDLAGAAR (t.l. **Il richiamo del cuore**) — **r.**: R. Dorjpalam - **s.** e **sc.**: C. Cimid - **f.**: C. Dasdondog - **p.**: Mongolkino - **o.**: Repubblica Popolare di Mongolia, 1965.

PROCESUL ALB (t.l. **Processo bianco**) — **r.**: Iulian Mihu - **s.**: dal romanzo di Eugeni Barbu « La strada del nord » - **f.**: Aurel Samson - **m.**: Anatol Vieru - **int.**: Iuri Darie, Lica Gheorghiu, Gina Patrichi, George Constantin, György Kovacs, Draga Olteanu, Marga Barby, Toma Caragiu, Gheorghe Dinica, Gheorghe Cozorici, Jean Constantin, Nicoulou Stefanescu - **p.**: Roman film - **o.**: Romania, 1965.

SPOSOB BYCIA (t.l. **Un modo d'essere**) — **r.**: Jan Rybkowski - **s.**: Kazimiers Brandys e Jerzy Markuszewski dal racconto di K. Brandys - **f.**: Jerzy Lipman - **int.**: Andrzej Lapicki, Lucyna Winnicka, Irena Szczurowska, Ewa Krzyzewska, Zbigniew Zapasiewicz, Leon Niemczyk, Jerzy Skolimowski, Barbara Bargielowska, Bronislav Pawlik, Barbara Wrzesinska - **p.**: Gruppo RYTM - **o.**: Polonia, 1966.

NIKTO NE CHOTEL UMIRATI (t.l. **Nessuno voleva morire**) — **r.** e **sc.**: Vitautus Zalakjavicius - **f.**: Jonas Gricjus - **int.**: Bronjus Babkanskas, Donatas Banionis, Algis Masülis, Regimentas Adomajtis - **p.**: Studio Cinematografico Lituano - **o.**: URSS, 1966.

AL KAHIRA 30 (t.l. **Il Cairo nel '30**) - **r.**: Salah Abu Seif - **s.**: Naguib Mahfouz - **f.**: Wahid Farid - **int.**: Soad Hosni, Ahmed Mazhar, Hamdi Ahmad, Abdel Aziz Mekewi, Ahmed Tewfik - **o.**: R.A.U., 1965.

LA HUIDA - NECESITO UNA MADRE (t.l. **La fuga - Ho bisogno di una madre**) — **r.**: Fernando Siro - **s.**: Marta Lehmann da una propria novella - **sc.**: Maria Elena Walsh - **f.**: Ignacio Souto - **m.**: Lucio Milena - **int.**: Andres Mas, Fernando Siro, Beatriz Bonnet, Dringue Farias, Teresa Blasco - **p.**: Argentina Sono Film S.A.C.I. - **o.**: Argentina, 1965.

KOCAR DO VIDNE (t.l. **Una vettura per Vienna**) — **r.**: Karel Kachyňa - **s.**: Jan Procházka - **sc.**: Jan Procházka e Karel Kachyňa - **f.**: Josef Illík - **m.**: Jan Novák - **int.**: Iva Janzurová, Jaromír Hanzlík, Luděk Munzar - **o.**: Cecoslovacchia, 1966.

YUL 871 — **s.** e **r.** : Jacques Godbout - **f.** : Georges Dufaux - **comm.** : Jacques Languirand - **m.** : François Dompierre - **int.** : Charles Denner, André Lachappelle, Francine Landry, Paul Buissonneau, Jean Duceppe, Jacques Normand - **p.** : Office National du Film du Canada - **o.** : Canadà 1966.

FATA MORGANA — **r.** : Vicente Aranda - **sc.** : Vicente Aranda e Gonzalo Suarez - **f.** : Aurelio G. Labraya - **m.** : Antonio Perez Olea - **int.** : Teresa Gimpera, Marianne Benet, Antonio Ferrandis, Marco Marti, Alberto Dables - **o.** : Spagna, 1966.

LA VIE DE CHATEAU (t.l. **La vita al castello**) — **r.** : Jean - Paul Rappeneau - **sc.** : J. P. Rappeneau, Alain Cavalier e Claude Sautet - **int.** : Philippe Noiret, Catherine Deneuve, Henri Garcin, Pierre Brasseur, Mary Marquet, Carlos Thompson - **o.** : Francia, 1966.

HIDEG NAPOK (t.l. **Giorni freddi**) — **r.** e **sc.** (dal racconto di Tibor Cseres) : András Kovács - **f.** : Ferenc Szécsényi - **int.** : Zoltán Latinovics, Iván Darvas Adám Szirtes, Tibor Szilágyi, Margit Bara, Éva Vas, Mari Szemes, Irén Psota, Tamas Major, - **p.** : HUNGAROFILM - **o.** : Ungheria, 1966.

HIKINIGE (t.l.: **Momento di terrore**) — **r.** : Mikio Naruse - **sc.** : Zenzo Matsujama - **f.** : Rokuro Niscigaki - **m.** : Masaru Sato - **int.** : Eitaro Ozawa, Soko Cukasa, Hideko Takamine, Toscio Kurosawa, Jin Nakajama - **o.** : Giappone, 1966.

SVEGLIATI E UCCIDI — **r.** : Carlo Lizzani.

Vedi in questo numero la recensione di L. Autera e i dati del film.

AASMAN MAHAL (t.l. **Il palazzo celeste**) — **r.** : Khwaja Ahmad Abbas - **sc.** : Inder Raj Anand - **f.** : Ram Sciandra - **m.** : J. P. Kaiuscik - **int.** : Prithviraj Kapoor, Sureka Parkar, Dileep Raj, David Abraham, Nana Palsikar, Anvar Husain - **p.** : Nava Sansar - **o.** : India 1965.

HAMIDA — **r.** : Jean Michaud-Mailland - **s.** : L. Bost e Kh. Abdelwahab - **f.** : Otto Hanish e Jean Chiabaud - **int.** : Amor Aouini, Francis Lefebvre, Jean Davy e Christine Lszar - **p.** : SATPEC-DEFA - **o.** : Tunisia, 1965.

YOUNG CASSIDY (Il magnifico irlandese) — **r.** : Jack Cardiff - **sc.** : John Whiting dalla autobiografia di Sean O'Casey - **f.** : Ted Scaife - **int.** : Rod Taylor, Julie Christie, Maggie Smith, Edith Evans, Michael Redgrave, Flora Robson - **p.** : Robert D. Craff e Robert Emmett Cinna / Metro Goldwyn Mayer / John Ford - **o.** : Gran Bretagna, 1965.

LA MUERTE DE UN BUROCRATE (t.l. **La morte di un burocrate**) — **r.** e **s.** : Tomàs Gutierrez Alea - **sc.** : Alfredo Cueto, Ramon Suarez, T. Gutierrez Alea - **f.** : Ramon Suarez - **int.** : Salvador Wood, Manuel Estanillo, Silvia Planas, Gaspar de Santelices - **o.** : Cuba 1966.

LA GUERRE EST FINIE (t.l. **La guerra è finita**) — **r.** : Alain Resnais - **sc.** e **d.** : Jorge Semprun - **f.** : Sacha Vierny - **m.** : Giovanni Fusco - **int.** : Yves Montand, Ingrid Thulin, Geneviève Bujold, Dominique Rozna, Paul Crauchet, Yvette Etievant, Anouk Ferjac, Jean Daste, Michel Piccoli - **p.** : SOFRACIMA (Parigi), EUROPA Film (Stoccolma) - **o.** : Francia, 1966.

KYM SA SKONCI TATO NOC (t.l. **Quando finirà questa notte**) — **r.** : Peter Solan - **s.** : Tibor Vichta - **sc.** : Tibor Vichta e Peter Solan - **f.** : Vincet Rosinec - **m.** : Jaroslav Leifer - **int.** : Jana Gýrová, Jita Zelenhorská, Valentina Thielová, Julius Pántik, Stanislav Dančiak, Mariản Labuda, Viliam Polónyi, Erna Suchánková, Vlado Durdík - **o.** : Cecoslovacchia, 1966.

NOI GIO (t.l. **Si leva la tempesta**) — **r.** : Huy Thanh e Le Huyen - **s.** : Dao Hong Cam - **f.** : Nguyen Dang Bay - **m.** : Hoang Van - **int.** : Thuy Van, The Anh, Van Hoa, Docio Kosev - **p.** : Hanoi Film - **o.** : Repubblica Popolare del Viet-Nam, 1966.

HAR BORJAR AVENTYRET (t.l. **Dove comincia l'avventura**) — **r.** e **sc.** : Jörn Donner - **f.** : Jean Badal - **m.** : Bo Nilsson - **int.** : Harriet Andersson, Matti Oravisto, Claude Titre, Göran Cederberg - **o.** : Svezia, 1966.

(*a cura di* LINO MICCICHÈ)

Note

Una sceneggiatura cinematografica di Guido Gozzano

Il 9 agosto cadeva il cinquantenario della morte di Gozzano. Ci sembra utile contribuire alle onoranze illustrando quest'opera poco nota del poeta.

A chi abbia nell'orecchio le cadenze emblematiche e le note di segreto travaglio della poesia di Guido Gozzano, può sembrare una casuale tentazione il suo accostamento al mondo del cinema. Ma la circostanza non sorprende ove si consideri la vitale « curiosità » dello spirito gozzaniano e, in particolare, la suggestione che la nuova arte esercita ormai irresistibilmente (pensiamo al D'Annunzio) sulla fantasia e sull'opera degli scrittori. Della nuova esperienza, affrontata con alacre interesse nel 1915, Gozzano dava notizia al fratello nell'aprile dell'anno seguente: « Carissimo Renato — scriveva — si deve decidere in settimana il film su San Francesco ed in tal caso sarei impegnato a presenziare per una ventina di giorni l'esecuzione, quasi tutta in Assisi. Non so se sarà commercialmente fortunata, ma come opera d'arte incomincia ad affezionarmi. Vedrai che il libretto non è male; gli artisti, fra i quali forse Ruggeri come protagonista, saranno degni dell'opera ». Il film inoltre — come informa il De Marchi — avrebbe dovuto avvalersi della musica di Luigi Mancinelli, autore del poema sinfonico Frate Sole.

Questi i termini dell'impresa cinematografica di Gozzano; un'impresa mancata, presumibilmente, per le precarie condizioni di salute dell'artista il quale si spegneva, appunto, il nove agosto di quello stesso anno. Inutile domandarci se altre circostanze possano avere influito negativamente sull'avvio del film: il nostro ragionamento deve logicamente fermarsi ai dati di fatto e, in sostanza, al documento « cinematografico » che il poeta dei Colloqui, *di* Verso la cuna del mondo, *delle* Farfalle *ci ha lasciato: una quarantina di cartelle dattiloscritte su cui prende campo il titolo autografo: « San Francesco d'Assisi, prima orditura fotogrammatica di Guido Gozzano ». Una cosa, comunque, mi pare certa: che Gozzano si sentiva legato a questa iniziativa soprattutto dalla qualità del*

soggetto. L'abbia accettato o proposto, non sappiamo; indubbiamente però la vita e il tempo di san Francesco già da parecchi anni erano operanti nello spirito del poeta. Questo è un dato che riterrei fondamentale per ricondurre una esperienza apparentemente extravagante, nel clima dei suoi veri ed unitari interessi. Pensando, infatti, al progetto di questo film, risorge spontaneamente nel nostro ricordo la lettera di Gozzano a Fausto Graziani appena consacrato sacerdote. Allora il poeta — siamo nel giugno del 1903 — aveva vent'anni e già cercava, per evidenti segni, una evasione tutta spirituale al suo complesso travaglio: quel varco verso il trascendente che più tardi lo farà parlare di una possibile « via di Damasco ». In quella lettera la figura di san Francesco è come un motivo costante: « ... Ammiro l'eroismo del " Poverello d'Assisi " che contro la volontà del padre rinunciò alla vita elegante che l'agiatezza gli offriva, per andare a predicare povero e a piedi nudi la fratellanza di tutte le cose. Ho letto tante volte il Cantico del Sole, che ormai lo so a memoria, e l'armonioso inno dell'Assisiano mi perseguita la mente, come perseguita l'orecchio il ricordo di una bella sinfonia »; e più oltre, accomunando con quella del Santo, la figura di Chiara: « ... Tu hai certo letto il Fioretto che descrive il pasto dei due mistici amanti; mai convito nuziale fu illuminato da più splendide faci d'amore ... Ecco: ... " E li omini da Assisi e da Bettona videro che la chiesa di S. Maria degli Angeli ardeva stranamente e pareva che uno foco veracemente ardesse, si precipitarno per spengerlo, ma entrando nella chiesa non trovorno che S. Francesco con S. Chiara, nella chiesa di S. Maria degli Angeli ... " Tu, amico mio, avrai meditato certamente e ti sarai commosso della mistica corrispondenza di S. Francesco con S. Chiara, entrambi affratellati dall'idea della fratellanza di tutte le cose ... »

Si può obbiettare che altro sono certe suggestioni giovanili e libresche, altro il disegno di un film progettato in diverse e più mature circostanze biografiche e di rapporti. Ma nell'arco di questa vita breve, nella quale anche le contraddizioni puntuali sono il risultato di una vigile scelta dello spirito, non c'è, effettivamente, posto per voci occasionali ed estranee. Certo, San Francesco fu, per Gozzano, una delle maggiori « presenze » spirituali: una illuminazione di fondo, il volto esemplare di una « letizia » attesa e cercata — nella « rinunzia » e nella « saggezza » — per tutta la vita.

Quasi obbedendo alla tradizionale ripartizione del genere tragico, Gozzano distinse il suo « libretto » in cinque « parti », raccontando, ordinatamente, la nascita e la prima giovinezza di Francesco; il suo ritiro alla Porziuncola; il mistico incontro con Chiara degli Scifi; il viaggio in Soria; il supremo momento della Verna. La sceneggiatura si articola costantemente su due piani. Precede, volta per volta, la proposta dell'azione, di solito poche righe in stile misuratamente arcaico alle quali seguono, in carattere diverso; le indicazioni necessarie allo scenografo e al regista: « Il ricco mercatante è avvisato che la consorte è in doglia grande », e quindi: « Camera di Madonna Pica. Cassapanche, inginocchiatoio, ricco arredo dell'epoca. Da una vetrata ogivale la luce illumina parzialmente, in fondo, la ricca alcova dove soffre la gestante ... Entra ansioso Bernardone. Corre dalla moglie, si china affettuoso su di lei che quasi non dà segno di vita. Poi si volge alle donne presenti, supplicando, protestando; s'avvicina ai due cerretani intenti all'opera loro e li osserva sfiduciato. Un'ancella entra avvisando Bernardone che un pellegrino ha urgenza di parlargli. Bernardone esce ».

Altro esempio, dal quarto « tempo »: « I crociati fanno sforzo vano contro l'oste saracena. L'esercito cristiano langue alle mura di Damiata, travagliato dalla fame e dalla pestilenza », e subito sotto: « Campo crociato. Orizzonte limitato dall'alto muraglione sinuoso, smerlato, turrito, della città inespugnabile. Tende caratteristiche dei Crociati. Salmerie: mangani, arieti, archibalestre, fuoco greco: tutto l'apparecchio guerresco del tempo. L'esercito, a perdita di vista, è aggruppato qua e là: alcuni Crociati languenti, altri affaccendati, altri imploranti aiuto dal Cielo, altri leticanti tra loro. Campeggia Giovanni di Brienna, tra i suoi capitani, col mento appoggiato all'elsa, pensoso e sfiduciato ».

Nel linguaggio cinematografico di Gozzano « dissolvenza » («gli compare accanto, per dissolvenza, *il demonio »), « primo piano » («* primo piano *di lui che sogna in quest'atteggiamento »), « fuori campo » (« impreca con i pugni tesi verso il pendio —* fuori campo *— dov'è il Santo e la folla ») sono termini di precisa acquisizione visiva. Gozzano dimostra di possedere, come per istinto, una percezione sicura delle necessità espressive della nuova arte: la sua sceneggiatura rivela una costante attenzione al rapporto degli effetti spaziali (oggetti e paesaggi: « un tralcio* in primo piano *grave di grappoli magnifici »; « una loggia medievale ... Attraverso il loggiato si vede un verziere fiorito e la via tortuosa medievale »). La sua didascalia tradisce, alle volte, l'origine « letteraria » dei rilievi; ma al di là di certi avvertimenti gratuiti (« gaio decamerone, non sguaiato quale immagina la tradizione popolare ») il suggerimento alla regia è sempre preciso: « Interno della taverna medievale ... Mensa molto lunga che occupa tutto il quadro, quasi in primo piano; la parete è a disegni uguali, senza sfondo né prospettiva. I commensali, dame e gentili uomini, ordinati a distanze uguali, stanno chi seduto e chi in piedi, e conservano, nel movimento, una sobria compostezza. Pochi piatti sulla mensa, ma eleganti; pavone con penne, piramidi di frutti, boccali anfore »; e poi, una rapida carrellata che, da una scena d'insieme via via articolata in dettagli un poco convenzionali,* sale *e si ferma sulla figura di Francesco che risulta decisamente il vertice della scena: « ... I servi muovono intorno, versando vino ai commensali. Una dama morde un frutto e l'offre al cavaliere vicino che v'infigge i denti, un'altra tiene fra le braccia un cagnolino che rimpinza di chicche. Il cavaliere suo vicino prende dalla spalliera il girofalco, gli toglie il cappuccio e lo avvicina al cagnolino; scene di galante civetteria. Francesco è in piedi, a sinistra, presso la finestra ogivale. Egli ha un'espressione di mestizia e di assenza ... ».*

Ovviamente, ci sono particolari che scoprono apertamente il naturale prelievo delle fonti letterarie e figurative (« apparizione del Cristo alato — vedi affreschi contemporanei *»); ci sono sommarietà o impacci di linguaggio tecnico (« scena breve », « scena lunga »), ma la costruzione delle scene e la collocazione dei dettagli offrono quasi sempre una misura visivamente probabile ed esatta. Sentita con buona evidenza anche la ricerca degli effetti prospettici: « Prospettiva di lungo granaio in fiamme »; « Quadro di solo cielo: nubi oscurissime e tempestose, solcate di lampi improvvisi »; « il cielo cupo si rischiara a poco a poco —* effetti d'imbibizione gialla; fotogrammi mancanti, lampi a graffiatura di spillo: tutti i trucchi dell'apparecchiatore ». *Notevoli, in altri luoghi, il « taglio » della situazione (« Frati, folla orientale, bimbi, uomini in turbante ... La scena è vista dalla galea in primo piano ») e la misura « drammatica » della sequenza (« Francesco s'avanza e dopo la formula sacramentale, solleva su di*

lei le forbici della tonsura. Clara ha il volto tra le mani e prega. Le splendide treccie cadono. Scena interrotta »).

Il « San Francesco » di Gozzano, quale appare dalla sceneggiatura e dai suggerimenti di regia è, alla fine, un documento abbastanza preciso del gusto culturale dell'epoca. Il Santo vi appare in quella semplicità operante e serafica — ma carica di solenni suggestioni figurative — che una secolare tradizione di pittori e di poeti ha largamente tramandato. Ma Gozzano ha raccolto dalla storia, dalla letteratura, dalla pittura, un materiale vario e disseminato e lo ha fuso in una « orditura fotogrammatica » coerente e sufficientemente serrata, con sfuocature mistiche ed eroiche che se pure fanno pensare a contaminazioni estetizzanti, non impediscono che il personaggio risulti cinematograficamente attendibile e che l'azione e il dialogo (un dialogo ristretto a poche battute nei luoghi cruciali del dramma) concorrano ad un movimento efficacemente articolato tra « interni » ed « esterni ». Il rischio — specie nei paesaggi — poteva annidarsi in una generica e letteraria allusione di colore. Ma Gozzano, malgrado certe eccedenze convenzionali del discorso (« giardini del Sultano. Splendida vegetazione orientale, ecc. ... ») ha chiaramente sentito in bianco e nero; *egli — cioè — per una precisa intelligenza dei mezzi del cinema non ancora affacciato all'esperienza del colore, ha disciplinato in tal senso la insopprimibile memoria delle arti figurative riconoscendo, implicitamente, la novità di un'arte che già chiedeva, per il suo nascente linguaggio, una nuova condizione mentale.*

Del resto, per intendere la serietà di questo tentativo cinematografico di Gozzano, basta leggere il testo tenendo a fronte le pagine che lo scrittore dedicò, in altro momento, al « nastro di celluloide ». Perplessità e dubbi punteggiano, com'è pensabile, la valutazione della nuova arte e dell'industria che per essa già si veniva imponendo in forme sconcertanti; ma non possiamo dimenticare la chiusa di quel frastagliato discorso, il riconoscimento, cioè, di un fatto di portata storica che non chiede — ai poeti soprattutto — un giudizio qualsiasi, ma prospetta, semmai, una diversa e incalcolabile dimensione alle umane illusioni: « Certo in quest'ora storica tutto è sintomatico ed enigmatico, anche il nastro che chiude il mondo in un intrico sempre più fitto di celluloide figurata. Ma che cosa fare, che cosa pensare? Forse ciò che fanno e pensano i poeti. Niente ».

GUIDO DI PINO

I film

Onibaba

(*Onibaba - Le assassine*)

R., s. e *sc.*: Kaneto Shindo - *f.*: Kiyomi Kuroda - *int.*: Noboku Otowa (la suocera), Jitsuko Yoshimura (la nuora), Kei Sato (l'uomo), Taiji Tonoyama (il cavaliere dalla maschera), Jukichi Uno (il mercante) - *p.*: Kindai Eiga Kyokai e Tokyo Eiga, per la Toho - *d.*: *o.*: Giappone, 1965.

Tra i registi giapponesi della generazione di mezzo — per intendersi, i Kurosawa, i Kinoshita, gli Yoshimura, i Kobayashi, gli Imai, tutti in varia misura debitori ai maestri del passato, da Mizoguchi a Uchida a Shimazu a Gosho —, Kaneto Shindo gode tra noi buona stampa ma una scarsa popolarità. C'è chi si ostina, specie fra i cronisti cinematografici dei quotidiani, a ritenerlo un esponente dell'ultima leva e c'è persino chi ad ogni apparizione di un suo film, in un festival o in una sala commerciale, lo saluta come un esordiente.

In realtà Shindo è un anziano, e non solo anagraficamente: quasi sessantenne, da oltre trent'anni è con le mani in pasta nell'industria cinematografica del suo paese. Dapprima aiuto-scenografo e « homme à tout faire », poi assistente di Mizoguchi, infine sceneggiatore, già nell'immediato dopoguerra era tra gli autori più reputati, per la bontà dei suoi copioni come per lo spirito d'indipendenza con cui si muoveva in un'industria a forti tendenze oligopoliche come quella del cinema giapponese. Il suo sodalizio con il coetaneo Yoshimura, regista di solide qualità anche se meno osannato di Kurosawa o altri, sfociò addirittura, nel 1950, nella creazione di una casa indipendente che ancora oggi resiste ed è in piena attività, pur se opportunamente « integrata » in quello stesso sistema industriale al quale era riuscita per anni a recare « some disturbance ».

Principe degli sceneggiatori giapponesi — a lui han fatto ricorso, oltre al citato Yoshimura, vari altri registi, da Toyoda a Hisamatsu a Masumura a Yamamoto — Shindo cominciò a dirigere per suo conto nel 1951 ed ha oggi al suo attivo una buona dozzina di film. Altro che un esordiente, dunque.

Il primo contatto fra Shindo e il pubblico europeo si ebbe nel 1954, quando a Praga fu presentato *Genbakunoko* (t.l.: I figli della bomba atomica ovvero I ragazzi di Hiroshima): una violenta e appassionata evocazione della grande tragedia nazionale, cui taluno rimproverò solo una certa indulgenza all'effetto patetico.

Assai più asciutto, segnato da una

densa atmosfera di sospensione e d'incombente fatalità, *Hadaka no shima* (L'isola nuda, 1961) parve a molti l'opera di un poeta ispirato, mentre qualcuno s'infastidì per il programmatico ripudio di qualsiasi espediente drammatico, e fin del dialogo, a vantaggio della mera espressione visiva. Infine, *Ningen* (t.l.: L'uomo) visto a Venezia nel '63, colpì per la singolarità dell'impianto — tre uomini e una donna, soli su un battello alla deriva, e lo scatenarsi in essi di passioni elementari — e per i parossismi realistici cui si abbandonava nella trattazione di una vicenda chiaramente emblematica.

Già una conoscenza così incompleta dell'opera del regista consentiva di individuare alcune costanti sia del suo gusto che del suo stile. Riguardo al primo, una evidente propensione verso storie con pochi personaggi, non più di tre o quattro, collocati in una situazione eccezionale o in una condizione di vita atipica. Quanto allo stile, un vigoroso piglio realistico, debordante a volte verso una crudezza di particolari naturalistici, in efficace anche se, qualche volta, stridente contrappunto con una tendenza a trasferire il racconto sul piano dell'allegoria e di un astratto simbolismo.

Onibaba (1965) conferma pienamente tali indicazioni e le completa con alcuni tocchi significativi. È ancora un dramma con pochi personaggi: due donne e un uomo, e il conflitto che scoppia tra loro investe significati che vanno oltre il puro dato narrativo. Siamo nel tormentato medioevo giapponese: la guerra civile infuria seminando lutti e miseria. In una capanna nascosta da un fitto canneto, tra la palude e il fiume, una donna anziana e una giovane, suocera e nuora, aspettano che torni il loro uomo. Per sopravvivere, tendono agguati a sperduti « samurai », li uccidono, li depredano, li gettano in un pozzo, vendono le spoglie a un mercante. La fame sembra esser rimasta il loro unico impulso vitale. Ma un altro stimolo elementare interviene: il sesso. È quando un commilitone dell'atteso figlio-marito viene ad annunciare ch'egli è rimasto ucciso in battaglia. L'uomo abita in una capanna dall'altro lato del canneto. Concupisce la giovane, la corteggia, in breve la fa sua.

Le gite notturne della donna, accaldata e ignuda, dall'una all'altra capanna, e gl'incontri con l'uomo, dan luogo a scene reiterate di intenso erotismo. Ma allo stimolo erotico non sfugge la suocera, che si è vista respinta e vilipesa dall'uomo, e che spia con morboso e ambiguo senso di gelosia i convegni amorosi dei due. Una notte la donna, secondo il solito, uccide e depreda un misterioso guerriero che nasconde il viso dietro una maschera; quando glie la strappa, scopre inorridita un volto disfatto e sfigurato dalla lebbra.

La donna escogita un macabro sistema per impedire le fughe notturne della nuora: le appare all'improvviso, mascherata, fra i canneti, e al fioco lume della luna o ai balenii laceranti dei fulmini è come una visione demoniaca: la giovane ne è terrorizzata e arriva all'orlo della follia. Ma la vecchia non riesce più a staccarsi dal volto la maschera infernale, che la stringe come una morsa. Deve ricorrere alla nuora, e alla fine anche il suo volto appare segnato da una lebbra disgustosa. La fuga della vecchia, resa folle dal dolore, si conclude nella stessa voragine dove usava far precipitare le sue vittime; l'uomo, a sua volta, viene ucciso da uno sbandato; la giovane resta sola.

In un contesto ambientale che ha del favoloso, Shindo serra i tempi di questa cupa vicenda con il consueto

stile netto e preciso, che dà concretezza realistica alle situazioni e alle immagini, senza che il peso dei simbolismi si faccia eccessivo. La sua vuol essere indubbiamente un'allegoria della guerra e della distruzione, dell'imbestiamento a cui l'essere umano può ridursi quando certi cardini della vita sociale siano sradicati; ma al tempo stesso i personaggi han corpo e sangue, solido rilievo drammatico e sottile scavo psicologico: le componenti logiche del dramma sono dosate con una sapienza che ben conferma la maestria dello sceneggiatore.

Altre qualità, già ben avvertibili in *L'isola nuda*, emergono pienamente in questo film: la capacità d'istituire un rapporto preciso tra l'uomo e l'ambiente che ne determina il comportamento, nonché quella di decantare ogni indugio paesaggistico in una penetrante interdipendenza con il maturare dei conflitti drammatici.

Ciò vale per tutta la prima parte del film, nella quale il deterioramento morale causato dalla guerra — motivo dominante ma tenuto in sottofondo — trova icastica espressione nel dislocamento drammatico dei personaggi, nella esatta progressione dei loro moti istintivi e psicologici. In seguito, quando interviene l'allegoria della maschera e della lebbra, i riferimenti simbolici si fanno più espliciti e ingombranti, la impietosa analisi psicologica del regista cede il passo a un didascalico moralismo e si disperde quel clima di vischiosa e disperata sensualità così bene evocato nelle sequenze centrali.

Tuttavia, come parabola della guerra e dei suoi disastri, come rappresentazione di una condizione umana di totale desolazione, come evocazione di un mondo senza luce, affogato in una palude morale dove solo gl'istinti animali dànno ancora un senso alla vita, dove stomaco e sesso e indistinti tabù primordiali regolano ogni azione umana, *Onibaba* è in complesso un'opera notevole, pur se non del tutto fusa e omogenea, e consegue a tratti una piena misura di poesia. Shindo merita più che mai di esser tenuto fra i registi giapponesi di rilievo, anche per la costanza con cui tien fede a una sua visione dolente e pessimistica dell'esistenza umana. I suoi attori, dalla prestigiosa Noboku Otowa, già da tempo sua interprete preferita, al colorito Kei Sato alla giovane e bellissima Jitsuko Yoshimura (figlia del regista), compongono un trio perfettamente calibrato e di straordinaria bravura.

GUIDO CINCOTTI

Svegliati e uccidi

R.: Carlo Lizzani - *s.* e *sc.*: Ugo Pirro e Carlo Lizzani - *f.* (Technicolor): Armando Nannuzzi - *m.*: Ennio Morricone - *int.*: Robert Hoffman (Luciano Lutring), Lisa Gastoni (Candida), Gian Maria Volonté (il dott. Moroni) - *p.*: Titanus - *o.*: Italia, 1965 - *d.*: Titanus.

Luciano Lutring, il bandito milanese definito « il solista del mitra » da un cronista in vena di retorica, è parente prossimo di quel « Gobbo del Quarticciolo » che nel 1960 offrì allo stesso Carlo Lizzani materia per un precedente capitolo di cronaca romanzata di un certo tipo di banditismo nostrano. Nell'un caso come nell'altro, uno dei registi italiani più provveduti sul piano del mestiere ha inteso tracciare il profilo intimo di un noto fuorilegge, tanto strombazzato e quasi eroicizzato dalla stampa quanto sgradevole e squallido nella sua reale statura umana. Inoltre, intorno alla figura del bandito si intendeva porre in risalto tutta una serie di fattori ambientali e sociologici

che in certo qual modo aiutassero a capire il prodursi del fenomeno. Ma ciò che in questa direzione si era in parte realizzato ne *Il gobbo*, per una certa pregnanza di annotazioni sul marasma cagionato dall'occupazione prima tedesca e poi alleata della capitale, appare sommariamente schematizzato in *Svegliati e uccidi*, dove la molla del riscatto da una condizione anonima e meschina, di fronte a manifestazioni di benessere appariscente quali particolarmente si registrano nella Milano odierna, agisce sulla base di motivi talvolta banali (si pensi ai riferimenti alla latteria del padre) e in ogni caso svincolati da quell'ambiente particolare, così passibile, oltre tutto, di suggerimenti stimolanti, che lo stesso Lizzani seppe raccogliere, per esempio, ne *La vita agra* (1964).

Per svincolare la storia di *Svegliati e uccidi* dal semplice pretesto romanzesco, per giustificarne la scelta rendendola veramente significante, il fattore ambientale andava trattato almeno quanto quello psicologico. Le premesse c'erano, evidentemente, anche nelle intenzioni del regista; però è venuto a mancare l'impegno, in questo caso, fin dalla stesura dello scenario (di Ugo Pirro e dello stesso Lizzani), tenuto conto dell'irrilevanza e della superficialità dei chiarimenti in questa direzione.

Ma limiti evidenti il film denuncia anche nella strutturazione del personaggio Lutring: piuttosto che da una reale introspezione psicologica, il ritratto del malvivente da strapazzo, semplice specialista della « spaccata » di vetrine di gioiellerie via via influenzato dallo stesso mito fasullo che stampa e polizia imbastiscono su di lui fino a fargli credere di essere un intangibile campione di criminalità e a farlo agire di conseguenza ma con assoluta insipienza, si delinea in virtù di una congerie di annotazioni di riflesso, che gli dànno una consistenza fittizia. Così assistiamo a tutta una serie di reazioni violente del personaggio senza che esso ci comunichi lo stato d'animo che le ha determinate, in quanto questo è suggerito soltanto da allusioni marginali del racconto, che non lascia invece intravvedere un reale processo psicologico dall'intimo del personaggio stesso.

Può darsi che Lizzani sia stato ostacolato nel suo intento anche dalla scarsa rispondenza dell'attore Robert Hoffman, che anche fisicamente (così affilato e « a modo ») contrasta con l'immagine più attendibile di un bulletto di periferia. Ci induce a crederlo anche la constatazione che le attenzioni del regista si sono spostate in maniera rilevante, lungo l'arco del racconto, verso la figura di Candida, la moglie di Lutring, al punto che saremmo quasi portati a considerarla la vera protagonista di *Svegliati e uccidi* se proprio il titolo del film non ci smentisse. Comunque è in questo intenso e amorevole disegno di un carattere femminile, popolaresco e malizioso, istintivo e appassionato, ingenuo e pieno di meneghina praticità, al quale ha conferito efficace aderenza una Lisa Gastoni di sorprendente sensibilità e talento, che si manifestano alcune delle migliori virtù analitiche del Lizzani e si stabilisce uno dei punti di forza del film. Solo se si pensi alla progressiva presa di coscienza della confusa situazione, alle reticenze e diffidenze nei confronti del poliziotto, alla fiducia alla quale infine si aggrappa con coraggio, il personaggio presenta una notevole complessità; ma il regista, assecondato dall'attrice, l'ha superata e ha retto con sicurezza tutte le sfumature.

L'altro punto di forza di *Svegliati e uccidi* risiede nella disinvolta articolazione del racconto (nel suo sviluppo

esteriore), nel suo ritmo stringato, nei toni realisticamente smorzati della bella fotografia a colori di Armando Nannuzzi, nella sicurezza talvolta virtuosistica con cui il regista, nelle situazioni più convulse (la rapina alla gioielleria di via Montenapoleone, la stretta finale), attinge a classici modelli, segnatamente americani, di film d'azione. Insomma, in tutti quegli ingredienti atti a far spettacolo di una certa lindura; i quali, in definitiva, hanno sopraffatto le più ambiziose aspirazioni di partenza.

LEONARDO AUTERA

Red Line 7000

(*Linea rossa 7000*)

R. e *s.*: Howard Hawks - *r. 2ª unità*: Bruce Kessler - *sc.*: George Kirgo - *f.* (Technicolor): Milton Krasner - *scg.*: Hal Pereira e Arthur Lonergan - *e.s.*: Paul K. Lerpae - *m.*: Nelson Riddle - *cost.*: Edith Head - *mo.*: Stuart Gilmore e Bill Brame - *int.*: James Caan (Mike Marsh), Laura Devon (Julie Kazarian), Gail Hire (Holly MacGregor), Charlene Holt (Lindy Bonaparte), John Robert Crawford (Ned Arp), Marianna Hill (Gabrielle Queneau), James Ward (Dan McCall), Norman Alden (Pat Kazarian), George Takei (Kato), Diane Strom, Anthony Rogers, Carol Connors, Cissy Wellman - *p.*: Howard Hawks per la Laurel - *o.*: U.S.A., 1965 - *d.*: Paramount. (110 minuti).

Non nascondiamo che è anche una ragione sentimentale che ci induce ad accettare con simpatia certi racconti anacronistici proposti da qualche anno a questa parte dal settantenne Howard Hawks con il medesimo ingenuo entusiasmo da cui era animato una trentina d'anni fa. In misura anche maggiore del coetaneo John Ford, Hawks possiede la virtù di sbalzare, senza sforzo apparente, lo spettatore non più giovane molto indietro negli anni e di fargli rivivere quelle elementari emozioni di cui era impregnata molta parte del cinema americano nella sua epoca più avventurosa ed entusiasta, che si suole situare a cavallo della rivoluzione del « sonoro ».

Una tipologia umana dai caratteri molto schematici e una serie di conflitti altrettanto elementari in cui sempre rifulge la dignità dell'uomo, il suo senso dell'amicizia e della solidarietà, la sua forza di volontà e il suo impegno squisitamente agonistico nell'affrontare il rischio o la competizione, costituirono la materia fondamentale di molta produzione hollywoodiana dell'epoca, che Hawks, assieme a pochi altri registi, sapeva trattare con particolare dedizione. In questo senso, non ci riferiamo tanto all'Hawks delle prime commedie sofisticate o a quello, maggiore, di *Scarface* (1932), bensì al realizzatore di film di medio livello, imperniati sulla rappresentazione di imprese audaci, spesso collocate in ambiente aviatorio od automobilistico, con evidente riferimento alle due passioni sportive da lui coltivate in gioventù.

Titoli indicativi sono quelli di *The Air Circus* (1928), *The Dawn Patrol* (La squadriglia dell'aurora, 1930), *The Crowd Roars* (L'urlo della folla, 1932), *Tiger Shark* (Tigri del Pacifico, 1932), *Only Angels Have Wings* (Avventurieri dell'aria, 1939): tutti film più o meno ricalcati sulle medesime convenzioni e nei quali l'elemento femminile, se interveniva, lo faceva soltanto per alimentare i conflitti, per incrinare momentaneamente il leale agonismo dei protagonisti maschili; ma ogni contrasto puntualmente si placava nel più ottimistico dei finali. Eppure queste storie, quando erano raccontate da Hawks, si arricchivano di un fascino particolare: non soltanto perché esse risultavano accomunate da un mede-

simo disinvolto sviluppo nella costruzione drammatica e da un tratto personale assai prossimo allo stile; ma anche perché, nella rappresentazione di taluni crudi aspetti della realtà americana, si profilava sempre, implicitamente o esplicitamente, un significato morale di condanna. Per questa specifica ragione il cinema di Hawks appariva tutt'altro che estraneo a certe incidenze letterarie, a certe rappresentazioni patetiche dell'eroe di professione, come quelle del Faulkner di « Pylon » (Oggi si vola), lo scrittore che fu amico del regista e sceneggiatore di molti suoi film.

Tutti i motivi dei citati vecchi film di Hawks si ritrovano, quasi senza soluzione di continuità, e con il medesimo piglio giovanile, in *Red Line 7000*; come già si erano ritrovati, quattro anni fa, in *Hatari!* Ma l'opera più recente non possiede nemmeno quell'impronta divertita e sportiva che meglio giustificava nel tempo la storia di un gruppo di eterogenei e simpatici cacciatori dislocati in Tanganika. *Red Line 7000* è semplicemente un « exploit » sentimentale e nostalgico. Non a caso la vicenda che esso propone ricorda da vicino — non soltanto per l'ambientazione nel mondo degli autodromi — il film del 1932 *The Crowd Roars*, interpretato da James Cagney, Joan Blondell e Ann Dvorak, e ugualmente ricavato da un soggetto dello stesso Hawks. Tema, personaggi, situazioni di quel film si ripropongono non molto variati: basti pensare al motivo della competizione, sempre lealmente condotta, sia sulla pista che nel gioco sentimentale, o alla monotonia del rischio affrontato professionalmente, oppure a quell'amarezza di fondo che permane nel finale in apparenza ultraottimistico.

Anche in *Red Line 7000* c'è un personaggio assai tipico in rapporto alle preoccupazioni morali di Hawks: ci riferiamo al futuro campione che viene dalla provincia, dove il padre e il fratello consumano la loro vita dietro l'aratro e non hanno mai un soldo in tasca, mentre a lui la professione di corridore frutta grossi pacchetti di dollari col rischio di pochi minuti. Ciò risulta da una dichiarazione estremamente laconica, collocata come per caso nel contesto dei dialoghi, ma tale da apparire più naturale ed autentica. Una qualità del regista risiede proprio in questi improvvisi risvolti del racconto che, pur apparendo trattato secondo una formula elementare di spettacolo, non disdegna una certa ricerca di realismo, riscontrabile anche nell'ambientazione e nel piglio narrativo compostamente disteso, privo del tutto non soltanto di svolazzi formalistici (lo stesso regista precisa che l'obiettivo della sua macchina da presa è sempre collocato all'altezza dell'occhio umano) ma persino della minima sottolineatura di un momento drammatico.

In *Red Line 7000* non si può trovare una sola sequenza che, nel senso indicato, spicchi sulle altre: si può soltanto avvertire che le stesse riprese delle corse ricostruite nelle piste di Dayton, Darlington e Charlotte, pur registrando incidenti che potevano essere trattati spettacolarmente, traggono la loro suggestione da un piglio quasi documentaristico, scarno e monotono, come — sembra suggerire il regista — la vita stessa dei corridori. Un'impressione di genuinità si ricava anche, nel caso specifico, dalla prestazione degli attori, sia maschili che femminili: una mezza dozzina di volti nuovi, tutti ugualmente sinceri ed efficaci, nessuno dei quali tenta mai di collocarsi in primo piano.

LEONARDO AUTERA

Dear Heart

(*Le tre mogli dello scapolo*)

R.: Delbert Mann - *s.* e *sc.*: Tad Mosel, dal suo racconto - *f.*: Russell Harlan - *scg.*: Joseph Wright - *m.*: Henry Mancini (parole della canzone: Jay Livingston e Ray Evans) - *mo.*: Folmar Blangsted - *int.*: Glenn Ford (Harry Mork), Geraldine Page (Evie Jackson), Michael Anderson jr. (Patrick), Barbara Nichols (June), Angela Lansbury (Phyllis, madre di Patrick), Patricia Barry (Daphne Mitchell), Charles Drake (Frank Taylor), Ruth McDevitt (Miss Tait), Neva Patterson (Connie), Alice Pearce (Miss Moore), Richard Deacon (signor Cruikshank), Joanna Crafford (Emile Zola Bernkrand), Peter Turgeon (Peterson), Ken Lynch (il Masher), Mary Wickes (Miss Fox), James O'Rear (Marvin), Nelson Olmsted (Herb) e Tad Mosel (il signore in lobbia) - *p.*: Martin Manulis per la Warner Bros. - *o.*: U.S.A., 1964 - *d.*: Warner Bros. (114 minuti).

A Face Without a Name

(*La donna senza volto*)

R.: Delbert Mann - *s.*: dal romanzo « Buddwing » di Evan Hunter - *int.*: James Garner, Suzanne Pleshette, Jean Simmons, Katherine Ross, Angela Lansbury - *o.*: U.S.A., 1965.

« Bianco e Nero » ha perduto da qualche tempo i contatti con il regista Delbert Mann. Varrà la pena di riannodarli in occasione dei due più recenti film dell'autore di *Marty* (Marty - vita di un timido, 1955) non soltanto perché Mann si è andato facendo via via più attivo negli ultimi anni, ma anche perché queste opere giungono ad attestare assai bene, diremmo, i suoi ultimi interessi. Interessi che tendono sovente a biforcarsi, indicando nel regista un dissidio non composto e persino una doppia natura, la quale diventa poi alla verifica dei film il suo dato più importante, tanto nelle buone qualità che nelle cattive. Dal tempo dei suoi primissimi lavori (il citato *Marty* o *The Bachelor Party*, La notte dello scapolo, 1957) Mann non ha manifestato un gran miglioramento, lo sappiamo tutti. Alla macchina hollywoodiana si è sottoposto come tanti colleghi degli anni Cinquanta, dopo essere passato per un non lungo tirocinio teatrale ma per un lungo e articolato professionismo televisivo: oltre cento commedie e teledrammi diretti per il video. Così alle esigenze di struttura come ai limiti espressivi tipici della Televisione Mann aveva cercato di restare coerente il più possibile passando all'area del cinema. E per qualche tempo — unico, praticamente, dello stuolo dei televisivi di Hollywood — vi era riuscito. Almeno in apparenza. Aveva stabilito il raccordo, aveva perfezionato la simbiosi con il sussidio di alcuni collaboratori di prima, da Paddy Chaiefsky, che gli aveva fornito i testi TV, ad alcuni elementi tecnici e di cast (che tuttora si porta dietro non appena può: Joe Mantell, l'amico biondo e complessato di *Marty*, riappare anche in una particina di *A Face Without a Name*, La donna senza volto, 1965). Con il cinema commerciale era rimasto in posizione di accorta vigilanza. Nessuno come Delbert Mann sapeva mantenere anche di fronte al cinema (e lo faceva in anni di CinemaScope trionfante) il rapporto piccola storia-piccolo schermo, che era poi anche il modo giusto per arrivare ad un altro realismo, diverso da quello in voga a Hollywood, un realismo a voce bassa, recitato parsimoniosamente — e si era pure in anni di Actor's Studio trionfante —, sdivizzato, sdrammatizzato, imbruttito nei volti, incluso nelle vicende. Per Mann le dimensioni del video TV erano rimaste, si sarebbe detto, la misura ideale per i personaggi che amava raccontare: piccoli personaggi, casalinghi personaggi in situa-

zioni tra tramonto e mattina, mattina e tramonto. Non il tempo necessario per il convenzionale arco drammatico del cinema, ma solamente per un salto nel buio, una « catastrofe rimandata ». Questo era, ad esempio, uno dei suoi film più belli, *Middle of the Night* (Nel mezzo della notte, 1959) con Fredric March e Kim Novak, attori pur avvezzi a più svarianti spettacoli. Tragedie piccolorealiste a catastrofe rimandata possono inoltre considerarsi, sebbene su diverso impianto a motivo della loro origine scenica più ambiziosa, *Separate Tables* (Tavole separate, 1958) e *The Dark at the Top of the Stairs* (Il buio in cima alle scale, 1960). Ma già appariva evidente il tentennamento verso forme più sgargianti di cinema. Già c'era stato il deplorevole *Desire Under the Elms* (Desiderio sotto gli olmi, 1958). Ecco dove Delbert Mann comincia a dividersi in due.

Riassumiamo gli anni che seguono. 1962, tre film. Due commedie post-sofisticata, *Lover Come Back* (Amore ritorna) e *That Touch of Mink* (Il visone sulla pelle), e un dramma psicologico, *The Sixth Hero* (Il sesto eroe). Null'altro che pedissequa eleganza e furbizia nelle commedie, e un fuggevole scatto in *The Sixth Hero* verso il « mondo televisivo » di prima, ma con più sfogata violenza e pronunciato sensazionalismo in primo piano. 1963: il brutto *Gathering of Eagles* (La veglia delle aquile) che non riesce a tenere in piedi un discorso di oggettiva e realistica cronaca militare a causa della infame interpretazione e del marziale irrigidimento del soggetto, soltanto capace di conferire un sentore catalettico e iettatorio all'intero film. E siamo al 1965, pur con il rammarico di non poter aggiungere alla presente nota la recensione di un altro Delbert Mann rapidissimamente passato durante l'estate scorsa, *Quick Before It Melts* (Ragazze sotto zero, 1965) tra la distrazione dei vice dei quotidiani, e poi pochissimo ripreso nelle visioni in profondità. Chi ne ha accennato, ha usato parole di elogio, e la curiosità che portiamo a questo film è viva. Non fosse altro per la presenza dei due giovani attori che formano magnificamente coppia anche in *The Loved One* (Il caro estinto, 1965) di Tony Richardson: Robert Morse e Annjanette Comer.

Il lungo preambolo voleva significare che a differenza di tanti coetanei migrati da New York e dalla TV in direzione di Hollywood dieci anni orsono, Delbert Mann non ha accantonato né modificato i suoi primi interessi né optato per una terza via. Oggi egli ci sembra, in base al curriculum del quale abbiamo qui appuntato i titoli, molo vicino (e amico) al Mann degli inizi e molto scontento quando la necessità commerciale lo sposta altrove. Prova ne sia che appena gli offrono il destro rifà *Marty* con il minimo di alterazioni: *Dear Heart* (The donne per uno scapolo, 1964) è grosso modo la storia del macellaio Marty vista dalla parte della donna, e la Geraldine Page della situazione è la zitellina Betsy Blair di allora con i dieci anni in più nel frattempo trascorsi.

Quando poi il film che gli commissionano è un'altra cosa — per esempio il citato *A Face Without a Name*, complessa moralità a *suspense* — Mann si diletta a disarticolarlo fin dove gli è possibile, rinunziando ai protagonisti per i figuranti e alle complicazioni d'intreccio per mille rivelazioni d'ambiente. È il momento in cui, non disponendo dei personaggi che lo interessano, fa in modo di collocare o di trasportare gli altri che gli sono stati affidati sopra i « luoghi » di *Marty* oppure di *The Bachelor Party*: la scorribanda notturna di James Garner e Jean Sim-

mons in *A Face Without a Name*, mettiamo il caso, non ha quasi nulla della « galoppata » da film hollywoodiano, è quasi una seconda America, somiglia a quella di *The Bachelor Party*. Si sa che il regista piccolorealista (l'abbiamo imparato dagli italiani) è girondolone incorreggibile; il regista di estrazione televisiva aggiunge per proprio conto la rapida, scattante, mutevole curiosità del documento ambientale. Due film in origine differentissimi come appunto *Dear Heart* e *A Face Without a Name* si rifanno vicini e si possono ricondurre alla medesima mano grazie alle cornici che entrambi ci mostrano, e che sono evidentemente confinanti.

La New York di Delbert Mann la riconosceremmo ormai tra molte. Nei due film di cui parliamo non si tratta del Bronx di *Marty*, anch'esso pronunciatissimo per individuazione architettonica, decorativa, folclorica, etnica eccetera. Sono altri quartieri della metropoli ma ciò che non cambia è il gusto esplorativo della macchina di Mann, le tonalità di luce, il flusso della folla che diventa discorso, i piccoli locali, le attività stravaganti ma non spettacolari, i retrobastioni della città, i personaggi segreti, i muri puritani, le borghesie celate, tutto ciò che il turista a New York non vede e che Hollywood solitamente non mostra. Ciò diventa in Mann colpo d'occhio, forma architettonica, talvolta panorama. Virtuosismo maggiore: tutto questo non è apertamente donato allo spettatore ma concesso in più come per caso. In *Dear Heart* la cosa stupisce meno: storia e luoghi sono in fondo accordati, è giusto che alla provinciale dell'Ohio arrivata in città per il congresso annuale degli ufficiali postali vada incontro una metropoli quasi a sua immagine e somiglianza, altrettanto provinciale, bolsa, vagamente isterica. Ma fa impressione in *A Face Without a Name* che i casi rozzamente psicanalitici che occorrono a James Garner e alle sue partners abbiano, come fondale, una New York liberty (vorremmo dire umbertina addirittura), nera, di pietra antica, con figure che passano e attaccano a dialogare con gli attori principali ma poi se ne vanno e con l'avventura del film non hanno più nulla a che vedere, perché fanno parte del quotidiano e non dell'avventura. È una esplorazione ben condotta, e quantunque non si possa considerarla come una rappresaglia del regista Mann verso le convenzioni più uggiose del film in sé, certo ne costituisce un rafforzamento inatteso e vigoroso. Citiamo per *Dear Heart* la sequenza dell'osteria italiana nel piccolo cortile, per *A Face Without a Name* la conversazione tra James Garner e l'ebreo padrone del bar, e la sequenza a Broadway, nel negozietto assurdo « Your Name in Headlines »: in quest'ultimo caso specialmente si è già a pochi passi, avvertibilmente, da un Sidney Meyers, da un Lionel Rogosin, dalle notturne scoperte dell'American Group.

Per *Dear Heart* è lecito provare della simpatia. È un film vario, dal controllato umorismo, fatto in economia o in modo da sembrare fatto in economia: in queste cose Mann è piuttosto abile. Si sposta con parsimonia e senza legamenti, proprio come faceva in *Marty* e come è caratteristico del linguaggio televisivo. Anche il patetismo del personaggio centrale — la solitudine in mezzo alla folla e altre cose già dette in abbondanza — è corretto dalla discrezione di Tad Mosel, autore del testo. Giova ricordare che Tad Mosel è il riduttore teatrale del romanzo *Death in the Family* di James Agee, altro « dramma chiuso » dal quale è nato l'ottimo film di Alex Segal *All Way Home* (Al di là della vita, 1963); se ne è occupato utilmente Leo-

nardo Autera nel numero 10/11-1964 di questa rivista. La linea patetica con cui Mosel e Mann scontornano il personaggio della « vecchia ragazza » dell'Ohio non nasce da abusati sentimentalismi, e neppure — come è stato detto — dal tema della bruttezza, caro al regista, ma piuttosto dal difetto di ansiosa malaccortezza, di zelante goffaggine che costituisce uno dei fondamentali complessi dell'americano e che l'americano considera assai più pernicioso della bruttezza. In ciò il personaggio maschile Glenn Ford e il personaggio femminile Geraldine Page si equivalgono, come si equivalgono nuovamente nel desiderio — caratteristico dei solitari — di « vestire gli ignudi », continuamente attribuendo con facile generosità meriti e virtù eccezionali a coloro che amerebbero frequentare. È un lungo equivoco, su cui tutto il film si basa, e che dà luogo a situazioni semisorridenti, psicologicamente sottili, qualche volta irritanti. Ci sono anche delle cadute di tono: l'episodio Glenn Ford-Barbara Nicholls. Ma la tenuta recitativa della Nicholls (questa opulenta e per noi ammirevole caratterista; l'opulenza non è solo fisica, ma dato risolvente d'un cinismo, d'una saggezza; rispetto ai due sempre irresoluti protagonisti, la Nicholls è veramente la donna che sa tutto, che conosce, come dicono gli americani, « tutte le risposte ») lo riscatta dalla platealità. Che i tagli apportati alla versione italiana la riguardino? Sappiamo che quale noi lo abbiamo veduto *Dear Heart* non è completo.

Ancora una parola per Geraldine Page. Se il personaggio pericola verso la commozione la colpa è di questa cattiva scelta. La Page è sulle scene e talvolta è stata anche al cinema una grande interprete, ma qui Delbert Mann non ha rinnovato la scoperta di Betsy Blair in *Marty.* La Page, agendo d'imperio sotto la mitezza del ruolo, ha inteso *Dear Heart* senza dimenticare Tennessee Williams o Eugene O'Neill, e del crepuscolarismo — che nel cinema è un'altra cosa — conosce forse solo la manifestazione teatrale. Pertanto il suo stile ha respinto il più possibile i dati realistici e a noi pare fin troppo tornito per i piccoli e fugaci effetti del film.

A Face Without a Name è, abbiamo precisato, il Delbert Mann a dispetto. Che la vicenda immaginata (desunta da un romanzo, *Buddwing*, dell'Evan Hunter che già gli aveva fornito *Middle of the Night*) sia per lui troppo massiccia è facile intendere. Quando, fra un colpo di scena e l'altro, sale fino all'invocazione metafisica — la sfida ai grattacieli, l'invocazione agli dei, le constatazioni finali su amore e ricchezza — la regia sfonda pesantemente, e lo fa anzi in una maniera così priva di cautele che sorge il dubbio voglia sbagliare apposta, dando di gomito allo spettatore. Per il resto il film è la storia di un'amnesia, tema che va di moda e che ha, chi sa perché, alcuni suoi precisi centri d'obbligo nel cinema americano: *A Face Without a Name* comincia tra il verde del Central Park, zona che è già stata impiegata in film analoghi come *Mirage* (id., 1965) e *Blindfold* (L'affare Blindfold, id.); per la lunga soggettiva iniziale richiama anche il vecchio *The Lady in the Lake* (La donna del lago, 1946) di Robert Montgomery. Del resto il personaggio di James Garner è ricostruito quasi completamente su rimasugli giallo-*suspense* di quell'epoca americana, come intenderanno di primo acchito coloro che ricordano gli smemorati dei libri di Patrick Quentin, Jonathan Stagge, Cornell Woolrich, Ellery Queen ecc. Nel cinema di questo tipo gli artifizi sono molto più molesti che non sulla

pagina scritta, e mille volte più complicati. *A Face Without a Name* non fa eccezione. Si aggroviglia in misura crescente e nell'episodio di Jean Simmons non esita a imbrogliare di proposito le carte, per rendere ancora più perplesso lo spettatore.

La recitazione di James Garner non è più che diligente. Nel quiz di donne in cui lo conduce la sua amnesia retrograda, molto chiasso ma non molta misura. Va notata la giovane Katherine Ross; Jean Simmons è troppo stridula, Suzanne Pleshette troppo disinvolta. La nostra preferenza (ma probabilmente anche quella di Mann, che se ne giova pure in *Dear Heart*) corre piuttosto ad Angela Lansbury, perfetta attrice, acconciata stavolta in maniera ancora più orrida del solito. Quando, all'inizio del film, apre la porta a James Garner, sembra la madre di uno dei Beatles, o la figlia maggiore di Margaret Rutherford.

TINO RANIERI

Baby the Rain Must Fall

(L'ultimo tentativo)

R.: Robert Mulligan - *s.* e *sc.*: Horton Foote, dal suo dramma « The Travelling Lady » - *f.*: Ernest Laszlo - *scg.*: Roland Anderson - *m.*: Elmer Bernstein (parole delle canzoni: Ernie Sheldon) - *mo.*: Aaron Stell - *int.*: Lee Remick (Georgette Thomas), Steve McQueen (Henry Thomas, suo marito), Don Murray (Slim), Paul Fix (giudice Ewing), Josephine Hutchinson (sua moglie), Ruth White (Miss Clara), Charles Watts (signor Tillman), Carol Veazie (sua moglie), Estelle Hemsley (Catherine), Kimberly Block (Margaret Rose, figlia dei Thomas), Zamah Cunningham (signora T.V. Smith), Georgia Simmons (Miss Kate), George Dunn - *p.*: Alan Pakula per la Alan Pakula-Robert Mulligan - *o.*: U.S.A., 1964 - *d.*: Columbia. (93 minuti).

Inside Daisy Clover

(Lo strano mondo di Daisy Clover)

R.: Robert Mulligan - *s.* e *sc.*: Gavin Lambert, dal suo romanzo (ed. it.: Baldini & Castoldi ed.) - *f.* (Panavision, Technicolor): Charles Lang jr. - *scg.*: Robert Clatworthy - *m.*: André Previn - *cor.*: Herbert Ross - *mo.*: Aaron Stell - *int.*: Natalie Wood (Daisy - doppiata nelle canzoni da Jackie Ward), Christopher Plummer (Raymond Swan), Robert Redford (Wade Lewis), Ruth Gordon (the Dealer), Katharine Bard (Melora Swan), Roddy Mc Dowall (Baines), Peter Helm (Milton Hopwood), Betty Harford (Gloria Goslett), John Hale (Harry Goslett), Hohold Gould (poliziotto), Ottola Nesmith (la vecchia signora all'ospedale), Edna Holland (Cynara) - *p.*: Alan Pakula per la Alan Pakula-Robert Mulligan / Rona - *o.*: U.S.A., 1965 - *d.*: Warner Bros. (107 minuti).

Robert Mulligan, regista enigmatico. I recensori scrupolosi hanno l'abitudine, a ogni incontro con un suo nuovo film, di citare « l'esordio promettente » de *Il prigioniero della paura* (1957). Citazione obbligatoria, e in tono di rimprovero, effetto di una delusione subita, di premesse non mantenute, di resa all'industria, alla produzione, al mestiere. Si sa qual è stato l'itinerario di questo « director » quarantenne di estrazione televisiva: una serie di film artigianali più o meno ambiziosi, dove si va dal meglio di *Ragazzi di provincia* (1960) e de *Il grande impostore* (1961) al peggio di *Torna a settembre* (1961) e di *The Spiral Road* (La strada a spirale, 1962), alla falsa profondità e al lirismo gessoso di *To Kill a Mockingbird* (Il buio oltre la siepe, 1962), coerentemente premiato con tre Oscar. Ovvero il trionfo della mediocrità ben patinata. A questo punto era lecito domandarsi, come qualcuno si domandò, chi fosse in realtà l'autore di *Baby the Rain Must Fall* (L'ultimo

tentativo): il produttore, lo sceneggiatore o l'operatore? Non Mulligan, certamente. E concludere che i pochi ma indiscutibili meriti di *Ragazzi di provincia* e de *Il grande impostore* fossero, nel primo caso, di Garson Kanin e, nel secondo, di un Tony Curtis in gran forma. Poi, però, a imbrogliare le carte, venne *Love with the Proper Stranger* (Strano incontro, 1963), film diseguale e sconcertante per i suoi salti di stile e di resa espressiva, che ora spazia per i campi aperti di un verismo quotidiano, ora batte i binari obbligati della commedia americana, con scivolate nella convenzione e improvvise aperture verso una recitazione di comportamento (apparentemente) improvvisato.

I due film successivi di Mulligan, distribuiti in Italia quasi contemporaneamente, aumentano le perplessità. Gli squilibri di *Strano incontro* diventano macroscopici in *Baby the Rain Must Fall*: come imputarli alla sceneggiatura di Horton Foote, l'autore della commedia che è all'origine del film?

Il tema della « Mom », della madre possessiva, motivo centrale della letteratura, e della psicologia, nordamericana, si confonde qui con quello del puritanesimo grettamente fanatico della provincia. L'azione ha per teatro una cittadina non lontana da Houston, nel Texas. Ne è vittima un giovane che appartiene idealmente alla famiglia dei « ribelli senza causa » e che si vede violentemente contrastato nella sua vocazione per la musica leggera, nelle sue ambizioni di chitarrista e di cantautore, da una tutrice spietata più che arcigna.

Una rassomiglianza con *Il prigioniero della paura* c'è, ma piuttosto esterna: il condizionamento di un'influenza tirannica. In quel primo film, però, il rapporto padre-figlio, analizzato in profondità, era lo scheletro e la carne del racconto, e conteneva precisi rimandi e riferimenti di carattere sociologico. Qui, invece, la vecchia tiranna, presentata con gli incongrui e truculenti modi dell'ultimo Aldrich gerontologico, acquista una carica simbolica, diventa quasi una personificazione del Destino, e della sua persecuzione non si dànno spiegazioni, se non nell'ambito ottocentesco di una malvagità dickensiana.

È questa la principale causa dello squilibrio del film, e non valgono a riscattarla i personaggi di contorno, tutti convenzionali o indefiniti, a cominciare dallo sceriffo di Don Murray, vedovo inconsolabile. Tutto quel che è cornice nel film (il clima della provincia, lo squallore grigio della pianura, lo stesso personaggio della moglie « peregrinante », la tenera e ritrosa intimità dei suoi incontri con il marito) ha una sua triste suggestione, ma il quadro, cioè la sostanza del dramma, è immotivato, specioso, non convincente.

C'è sempre qualcosa che manca nei film di Mulligan. La prova più clamorosa è offerta da *Inside Daisy Clover* (Lo strano mondo di Daisy Clover) dove, però, paradossalmente, sono proprio le falle e i difetti a dargli un certo interesse.

La debolezza principale del film ha origine nell'incertezza di Mulligan di fronte alla materia narrativa: tra il tono decisamente drammatico e le cadenze del grottesco, tinto di umor nero, il regista non sceglie. Si limita a pencolare dall'uno all'altro, senza decidersi mai. È lecito presumere che la vicenda del romanzo di Gavin Lambert, che lo stesso ex-critico inglese ha sceneggiato, fosse ambientata nella Hollywood postbellica degli anni cinquanta. È la storia di una ragazzetta che vive alla zingaresca, insieme con la madre un po' tòcca, finché, grazie a una bella voce, viene scoperta da un produttore

che decide su due piedi di farne una « star ». Come Judy Garland, diciamo. Dopo due anni Daisy Clover si ritrova celebre e infelice ai limiti di una nevrosi, con qualche film di successo, la morte della madre, un matrimonio rovinato e un divorzio alle spalle, ridotta al rango di una schiava dell'industria cinematografica, insomma « alienata ». Cerca di darsi la morte col gas, e non ci riesce: mentre infila la testa nel forno, suona il telefono. Ritorna al forno, si scotta, e il dolore fisico le ridà, si direbbe, coscienza di se stessa. Allora dà fuoco alla casa, e s'allontana lungo la spiaggia, consapevole della propria inestinguibile vitalità. C'è qualcosa in lei, « bruciata verde », che non sono riusciti a distruggere. (E quest'ultima sequenza, nella sua bizzarra contaminazione di dramma e di farsa, ha una sua indubbia verità psicologica, e un sapore inconsueto. Raramente, almeno nel cinema hollywoodiano, s'era visto un film concludersi con un « anticlima » così premeditato.)

Qual è, allora, la ragione del rinculo di questa vicenda nella Hollywood degli anni trenta? Non certamente il proposito di rievocare un'epoca: l'ambientazione è piuttosto anodina, e soltanto l'evidenza di certi oggetti (le automobili, per esempio) o gli espliciti riferimenti del dialogo dátano gli avvenimenti e i personaggi; l'indifferenza degli autori è tanta che incorrono in un palese anacronismo, come quello della sequenza di un « musical » che dal bianco e nero passa al colore. È lecito arguire, dunque, che è una misura di prudenza allontanare nel tempo una vicenda nella quale, in qualche modo, si critica il mondo professionale in cui si vive e si lavora, fa comodo.

Quest'ambiguo atteggiamento si riflette sul disegno dei personaggi e delle situazioni: non si sa mai esattamente dove finisce il convenzionale turgore melodrammatico e dove comincia la sua irradiazione ironica o satirica. E la resa diseguale degli interpreti non aiuta: a un Plummer che compone con lucido distacco la figura del produttore Swan fanno riscontro il mediocre e impacciato Robert Redford nella parte del divo dalle confuse attitudini sessuali e la convenzionale Katharine Bard, sfiorita consorte del produttore. Se Ruth Gordon colorisce con graffiante istrionismo il personaggio della madre di Daisy, Natalie Wood è commovente nel suo sforzo di dare unità e coerenza all'eroina.

Tirate le somme, il miglior partito di fronte a questo sgangherato film consiste nel cavarne due o tre sequenze di rilievo: quella della sala di doppiaggio merita di entrare in un'ideale antologia di Hollywood vista da Hollywood.

MORANDO MORANDINI

Televisione

Francesco di Assisi

Il primo sguardo alla tradizione, Liliana Cavani l'ha fatto con la scelta dell'attore destinato a impersonare Francesco. « Statura mediocris ... caput mediocre ac rotundum, frons plana et parva, mediocres oculi nigri et simplices, ... nasus aequalis subtilis et rectus, ... modica labia atque subtilia, barba nigra, pilis non plene respersa, collum subtile, humeri recti, brevia branchia, tenues manus, ... parvuli pedes, tenuis cutis, manus largissima ... »: così Tommaso da Celano, con scrupolosa minuzia, ce lo descrive nella sua prima « Legenda », composta avendo ancora ben presente alla memoria l'immagine fisica del santo. Lou Castel invece è un giovanottone dalle spalle larghe, chioma bionda e occhi celesti, molli labbra sensuali, naso a spegnimoccoli, e un'« allure » fra scontrosa e proterva che né la descrizione del Celanese, né la ricca iconografia medioevale, da Cimabue a Giotto, da Benozzo Gozzoli a Donatello all'anonimo affrescatore di Subiaco, in alcun modo autorizzano. Ma sulla via dell'anticonformismo, la Cavani non si è fermata qui: pur rispettosa delle fonti storiche — poche, peraltro, e controverse —, si è mostrata aliena tanto dal romanzarle arbitrariamente quanto dall'attenervisi con miope fedeltà letterale; ha guardato, più che alla scorza cronistica, all'intimo significato degli episodi tramandati dalle storie e ha cercato d'interpretarli in guisa che, conservando il valore originario, si permeassero di un senso perenne di attualità.

Quella di Francesco di Assisi non fu soltanto un'esperienza spirituale di straordinaria intensità, che illuminò il suo secolo e fornì un appiglio potente a una società sconvolta da una crisi che rischiò di essere mortale per le due grandi forze in lizza, Papato e Impero; fu anche un immenso fatto umano e sociale, strettamente connesso al momento, in cui si produsse, del rovinoso dissolversi dell'antica società feudale e dell'affermarsi della nuova civiltà comunale. In più, fu un'esperienza poetica, intesa come sublimazione lirica di una passione individuale profondamente vissuta.

Accogliere tutti questi motivi e coagularli in un breve contesto drammatico era impresa a dir poco ardua. Liliana Cavani e Tullio Pinelli (coautore della sceneggiatura) vi si sono accinti impostando il loro lavoro in modo da dare a Francesco una dimensione essenzialmente « umana » che non importasse negazione del trascendente, ma inveramento e verifica di questo in una situazione esistenziale assolutamente concreta. Francesco è uomo del suo tempo, e il suo è un tempo di crisi: il tradizionale « ascetismo » medievale si concretava nello spirito delle

Crociate, intese a liberare il sepolcro di Cristo con lo sterminio degl'infedeli; Francesco vi contrappone uno spirito evangelico inteso invece alla loro conversione, e non per nulla fu tra i pochi che in Oriente non venissero accolti con le armi in pugno. Il Medioevo vede una ricca proliferazione di ordini religiosi; e Francesco non intese mai di creare un Ordine, bensì di attuare una comunità — una « religio » — che in tutta semplicità assumesse a norma di vita certi precetti del Vangelo, conformandovisi « sine glossa »; e non senza riluttanza s'indusse a proporre a Roma una « regola » perché venisse approvata. Ancora: in un'epoca di eresiarchi, di movimenti centrifughi dalla Chiesa romana, Francesco non pose mai in discussione la sua piena obbedienza e sottomissione al Papato, e volle sempre agire nell'ambito della più stretta ortodossia. Fu un modo anche questo, per lui, di essere anticonformista; e a ritracciare, oggi, la sua parabola terrena non v'era altro modo, al di fuori della retorica stucchevole dell'agiografia tradizionale, che adottare un linguaggio moderno e anticonformistico anch'esso.

Per questo rispetto, il telefilm della Cavani va oltre la più ottimistica attesa, e ci propone un linguaggio scarno, nervoso, che esclude la cornice per fermarsi all'essenziale. Un linguaggio che rinnova i modi del neorealismo filtrandoli attraverso le più recenti esperienze del nuovo cinema europeo, che paga anche qualche debito alle formule del « cinéma-vérité », ma che nella sua libera costruzione sintattica e nella sincopazione del suo ritmo trova la via di un'affermazione originale, di una felice coincidenza tra quello che vuole esser detto e il modo in cui vien detto. La scelta apparentemente provocatoria dell'interprete finisce per rivelarsi un primo passo, essenziale, per conseguire una costante e coerente posizione d'indipendenza dalle più tenaci cristallizzazioni agiografiche. Un Francesco nervoso ma non nevrotico, meditativo ma non serafico, propenso alla riflessione ma altrettanto pronto all'azione, problematico ma non smarrito, con gli occhi ben aperti sulla realtà che lo circonda, anzi immerso in essa come nel suo elemento vitale, acquista una forza di persuasione che è in ragione diretta della sua modernità, della sua assoluta « umanità » che è poi, a ben guardare, condizione essenziale della santità.

In questo senso, particolarmente eloquenti ci son parse le sequenze iniziali, nelle quali si presenta la vita « secolare » del giovane Francesco. Tra la bottega di Pietro di Bernardone, le velleità guerresche (presto rientrate) e i perditempo futili o crudeli con gli amici, Francesco appare un essere già alla ricerca di se stesso, di un suo « ubi consistam », di una ragione di vita: si lascia vivere, ma intanto si scruta intorno, interroga se stesso e il mondo circostante, annusa l'aria del suo tempo con una sensibilità inquieta e vibrante. Non è il caso, per lui, di parlare di « conversione », di folgorazione improvvisa. L'episodio di San Damiano (« Va, e ripara la mia Chiesa che sta crollando ... »), l'incontro a Roma coi torvi mendicanti di San Pietro, il lavacro della piccola lebbrosa — tre tappe determinanti, che preludono all'evento decisivo dell'espolio e della rinunzia ai beni terreni — non creano iato con gli episodi precedenti, nei quali la dissipazione di Francesco si era già illuminata di lampi premonitori, come quelli del finto rogo dell'eremita eretico o della caccia all'appestato. Non c'è iato, perché la figura umana di Francesco è presentata con coerente continuità, intesa non a « smi-

tizzarla » bensì a render plausibili e psicologicamente convincenti i successivi trapassi.

È questa, a nostro avviso, la parte più compiutamente riuscita del film, quella in cui il rapporto tra il personaggio e l'ambiente, la realtà sociale del suo tempo, i suoi interlocutori viene determinato con penetrante acutezza, toccante semplicità, rifiuto di ogni effetto, e la regia della Cavani ci conquista al suo stile essenziale, spoglio e figurativamente rigoroso.

La seconda parte, che vede in opera l'apostolato francescano, le prime fratture interne, le incomprensioni e i misconoscimenti, non è meno rigorosa e coerente, ma giustifica talvolta, nelle frequenti ellissi narrative, una sensazione d'incompletezza, di non perfetta coagulazione della materia, che si andava forse rendendo troppo vasta e forse anche allontanando dai più genuini interessi dell'autrice. Alcune tappe essenziali — la missione in Oriente e gli altri viaggi di Francesco per l'Europa, l'accettazione della seconda « regola », l'abbandono del Capitolo — sono accennate sommariamente o sorvolate; e gl'incontri con Chiara restano al di qua di una piena espressione, non acquistano vera densità poetica. Ma il rapporto tra Francesco e i suoi seguaci, e il senso autentico del suo messaggio — esemplificato da alcuni dei meno ovvii « Fioretti », scelti con meditata oculatezza — risultano ancora manifestati con afferrante forza di suggestione; e l'episodio finale — la morte sulla nuda terra — è di una severa compostezza figurativa che richiama i modi dei primitivi.

Rossellini ci aveva già dato, quindici anni fa, un Francesco anticanonico, che rompeva con la tradizione instaurando un nuovo rapporto di adesione con la sensibilità moderna; ma era un rapporto ottenuto inseguendo, sotto le incrostazioni di una secolare agiografia retorica, il tema della perfetta letizia, della dolce follia, della disarmante innocenza. Liliana Cavani non è andata oltre, ma si è posta da una diversa prospettiva: ha storicizzato il suo personaggio, lo ha calato in una realtà esistenziale criticamente individuata, ha colto le segrete ma dirette rispondenze con una realtà, come l'attuale, in apparenza agli antipodi di quella, ma in effetti agitata da ansie e incertezze alle quali il messaggio francescano può ancora dare una risposta. Con segno nervoso, aspro e incisivo, ha scritto una pagina straordinariamente efficace di cinema moderno, e attraverso quella ci ha restituito l'immagine — sorprendente perché inattesa, urtante perché veritiera, sgradevole forse perché autentica e viva — di un uomo pienamente calato nel proprio secolo ma che, al tempo stesso, il nostro secolo non fa fatica a riconoscere.

GUIDO CINCOTTI

Schedina

R.: Liliana Cavani - *sc.*: Tullio Pinelli e Liliana Cavani - *consulenza storica*: Boris Ulianich - *f.*: Giuseppe Ruzzolini - *scg.* e *c.*: Ezio Frigerio - *mo.*: Luciano Gigante - *m.*: Peppino De Luca - *int.*: Lou Castel (Francesco), Mino Bellei (Bernardo), Marco Bellocchio (frate Pietro di Stacia), Riccardo Bernardini (frate Silvestro), Ken Belton (Papa Innocenzo III), Giuseppe Campodifiori (frate Giovanni), Edoardo Cicogna (frate Egidio), Riccardo Cucciolla (frate Leone), Roberto di Massimo (Guido), Erig Domain (il vescovo di Assisi), Marcello Formica (il capitano di ventura), Giampiero Frondini (Cattani), Gerard Herter (frate Elia da Cortona), Ludmilla Lvova (Chiara), Grazia Marescalchi (Pica, madre di Francesco), Oscar Mercurelli (frate Angelo), Franco Marchesi (frate Corrado), Giancarlo Sbragia (Pietro, padre di Francesco), Maurizio Tocchi (frate Masseo), Gianni Turillazzi (Rufino) - *p.*: Clodio Cinematografica, per la R.A.I. (I[a] trasmissione: programma nazionale, 6 e 8 maggio 1966).

I libri

GEORGES SADOUL: *Storia generale del cinema - Le origini e i pionieri* (1832-1909), Einaudi, Torino, 1965 - pagg. 810, tavv. f. t.
AUTORI VARÎ: *Momenti di storia del cinema,* Consorzio Toscano Attività Cinematografiche, Firenze, 1965 - pagg. 128, tavv. f. t.
CAMILLO BASSOTTO (a cura di): *La storiografia cinematografica,* Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica, Venezia, 1965 - pagg. 182.

La languente (con poche eccezioni) editoria cinematografica italiana sforna ogni tanto con grande ritardo opere straniere di alto rilievo. In taluni casi il ritardo risulta pregiudizievole, in quanto vi sono volumi che appaiono, a distanza di anni dalla loro pubblicazione in lingua originale, superati o comunque non più *up to date.* Non è questo, per fortuna, il caso della monumentale *Storia generale del cinema* di Georges Sadoul, frutto di uno sforzo imponente di ricerca. Il massiccio volume, nitidamente stampato da Einaudi, ne raggruppa i primi due tomi, relativi alla preistoria del cinema ed alla sua fase pionieristica. Un successivo volume raggrupperà i due tomi che conducono la trattazione fino al 1920. (Come è noto, il Sadoul non ha ancora ultimato le indagini che dovranno consentirgli di dare sistemazione storiografica all'evoluzione del cinema negli anni venti e negli anni trenta). L'autore ha riveduto, per la edizione italiana, il testo originale. Oggi diversamente da un tempo, lo orientamento che prevale, nel campo degli studi storici sul cinema, è quello monografico, che consente maggior approfondimento e miglior conoscenza diretta delle opere e dei fenomeni da prendere in esame. Ma, se viene ormai messa giustamente in dubbio l'utilità di certi centoni, non si possono certo negare la legittimità e la serietà scientifica di un'impresa come quella del Sadoul, la cui *Storia* costituisce un indispensabile punto di riferimento per qualsiasi studioso. In appendice il volume accoglie bibliografia, filmografie di Reynaud, Lumière, Méliès, elenco dei principali film prodotti dal 1897 al 1908, oltre, naturalmente, agli indici.

Il Centro Studi del Consorzio Toscano Attività Cinematografiche ha raccolto in un volumetto i testi di dieci lezioni, tenute presso di esso da nove studiosi: Cesare Molinari (« Le teoriche del film » e « Linguaggio e tecnica del film »); Morando Morandini (« I momenti fondamentali della storia del cinema »); Paolo Gobetti (« Il cinema muto sovietico ») Filippo M. De Sanctis (« L'espressionismo tedesco »); Pio Baldelli (« Charlie Cha-

plin »); Giulio Cesare Castello (« Il cinema americano negli anni trenta »); Corrado Terzi (« Il cinema francese negli anni trenta »); Giuseppe Ferrara (« Il neorealismo italiano »); Vittorio Spinazzola (« Cinema e pubblico »). Ogni testo è seguito da una bibliografia essenziale. Particolare menzione merita il tentativo compiuto da De Sanctis per rinnovare gli schemi interpretativi applicati all'espressionismo.

A cura di Camillo Bassotto la Mostra di Venezia ha pubblicato, ciclostilati, gli atti del convegno sulla storiografia cinematografica, tenutosi nel 1964, con relazioni di Georges Sadoul (« Matériaux méthodes et problèmes de l'histoire du cinéma ») e Mario Apollonio (« Apporti della storiografia cinematografica alla cultura generale ») e comunicazioni ed interventi di studiosi di varî paesi. Un materiale sostanzioso, una discussione che ha toccato problemi essenziali.

Dictionnaire du cinéma, Seghers, Parigi, 1965 - pagg. 416, tavv. f. t.
Indice - Le « Schedine Illustrate » di film distribuiti in Italia nella stagione cinematografica 1964-'65, « Cinematografia Ita », Roma, s. d. non numerate, ill.

A distanza di tre anni dalla prima, il *Dictionnaire du Cinéma* edito da Seghers si presenta nella sua seconda edizione, accresciuta di circa quattrocento voci nuove: indice di un successo che si può ritenere meritato. In effetti la mole relativamente modesta non impedisce al volume di condensare una quantità rilevante di informazioni. Così che si può ritenere che questo sia il migliore tra i dizionari biografici in circolazione (preferibile anche, nei suoi limiti, a certi dizionari di più cospicua mole). Ciò malgrado una spiegabile tendenza ad accogliere con speciale generosità voci francesi e il deplorevole sistema adottato di citare, dei film stranieri, il solo titolo francese. Vero è che quest'ultimo inconveniente si è cercato di ovviare, almeno in parte, pubblicando in appendice un repertorio di circa 1800 opere, con titolo francese, titolo originale, nazionalità, data di produzione, nome del regista.

Come di consueto, le « schedine illustrate » che vien pubblicando di numero in numero la rivista « Cinematografia Ita » sono state raccolte in volume. Ne risulta un panorama della produzione distribuita sugli schermi italiani nel corso della stagione cinematografica 1964-65. L'indice è duplice: per case di noleggio e per titoli in ordine alfabetico. Ogni schedina comprende i dati tecnici, il riassunto della trama e qualche fotografia. La raccolta non è completa (meno di duecento titoli), evidentemente perché le case interessate non hanno creduto di fornire il materiale relativo ad un buon numero di film.

Gian Luigi Rondi: *Cinema italiano oggi - 1952-1965,* Bestetti, Roma, 1966 - pagine 280, ill.
Orio Caldiron (a cura di): *Il lungo viaggio del cinema italiano,* Marsilio, Padova, 1965 - pagg. LXXXVIII-464 + XVIII, tavv. f. t.
Claudio Bertieri (a cura di): *L'inchiesta cinematografica e televisiva in Italia,* Marsilio, Padova, 1965 - pagg. 192.
Autori varî: *L'ultimo cinema italiano,* CUC Trieste, 1963 - pagg. 24.
Autori varî: *L'eredità del neorealismo,* Cinemasud, Avellino, 1966 - pagg. 96, ill.
Claudio G. Fava (a cura di): *Riflessi cinematografici della questione meridionale,* Circolo Italsider, Genova, 1964 - pagg. 32, ill.
Pio Baldelli: *Scuola, Resistenza e cinema storico-celebrativo,* estratto da « I problemi della pedagogia », settembre-dicembre 1965 - pagg. 877-983.
Paolo Bafile: *La nuova disciplina legislativa dei film di co-produzione,* estratto dalla « Rassegna di diritto cinemato-

grafico teatrale e della radiotelevisione », novembre-dicembre 1965 - pagg. 32.

AUTORI VARÎ: *Primo Convegno Nazionale di Studi sul Cinema,* Olbia, 1966 - pagg. 12.

A.G.I.S. 1945-1965, A.G.I.S., Roma, 1965 - pagg. 88, tavv. f. t.

Tra le pubblicazioni sul cinema italiano fa spicco il sontuoso volume edito da Carlo Bestetti, il quale costituisce la prosecuzione del discorso iniziato da un analogo volume del 1950 (poi aggiornato fino al 1952), con testi di Zavattini, Blasetti, Rondi, Carancini, Meccoli, Marinucci, Giannelli. L'editore ha così chiarito i criteri informatori del nuovo volume: « Mutati i tempi, è anche mutata l'impostazione del testo: allora, in pieno movimento neorealista, il cronista obiettivo doveva necessariamente abbracciare il periodo storico che stava vivendo, badando soprattutto alle correnti e tendenze molto più che non agli autori: gli autori essendo in quel momento tutt'uno con le correnti e le tendenze. Le prospettive ora sono cambiate, il movimento neorealista ha finito per confluire nelle scuole e negli stili di singoli autori che, pur senza rinnegarlo, lo hanno in definitiva trasceso e superato, ed era perciò logico e onesto che si mettesse soprattutto l'accento sui loro nomi, anziché sui movimenti da cui partivano. In un certo senso, perciò, questo testo ha assunto l'aspetto di una enciclopedia, perché i singoli autori vi sono considerati addirittura in ordine alfabetico, ciascuno secondo la sua personalità e la sua opera; ma il lettore provveduto non si lascerà ingannare dalle apparenze e vedrà invece che questa nuova edizione di *Cinema italiano, oggi* è soprattutto il riconoscimento delle nuove prospettive della cinematografia contemporanea che, nei suoi aspetti migliori, è in primo luogo una cinematografia di autori, di autori singoli, e non di scuole o di tendenze. L'ultima parte, pur condotta con eguale criterio, riproduce, sempre in ordine alfabetico, una schiera di autori più giovani che nella compilazione si è ritenuto opportuno distinguere dagli altri; non certo perché meno stimabili ma perché, essendosi messi tutti in tempo relativamente molto più recente sulle stesse vie degli anziani, solo in questi ultimi anni hanno cominciato a formarsi quella personalità che domani permetterà loro di allinearsi con successo a fianco dei predecessori. »

Questa volta la stesura dei testi (brevemente introdotti da Bosley Crowther) è stata affidata ad un unico autore, Gian Luigi Rondi, il quale ha tracciato i diversi profili con grande chiarezza ed affabilità. Molti dei giudizi contenuti nel panorama — ampio, illuminante e di piacevole lettura — sono da condividere. Altri ci trovano, come è naturale, dissenzienti: si pensi, ad esempio, alla sintetica nota su Pasolini (non si menziona fra l'altro *La ricotta* e si fa giustizia sommaria del *Vangelo secondo Matteo*). Per autori dell'importanza di Pasolini l'inclusione nella seconda categoria impedisce lo sviluppo di un discorso critico adeguato. Altrove si può cogliere qualche spiacevole omissione: si pensi a *Prima della rivoluzione* di Bertolucci, opera tra le più significative del giovane cinema italiano. In compenso il volume giunge ad includere *I pugni in tasca,* è cioè aggiornato a tutto il 1965.

La veste che Bestetti ha dato alla opera è splendida, secondo le migliori tradizioni di questo editore: carta patinata e gran copia di illustrazioni, avvedutamente scelte e ben impaginate.

È tempo d'antologie di riviste: ed anche per il cinema si è voluto fare quello che in questi anni si è venuto

facendo per la letteratura e la politica. « Bianco e Nero » ha provveduto direttamente a ripresentare, in più volumi, il meglio tra quanto la rivista aveva pubblicato nel suo primo ciclo d'attività. Per « Cinema », l'altro periodico che contribuì a preparare il rinnovamento postbellico del cinema italiano, ha provveduto l'editore Marsilio, che ha inserito l'antologia nella bella « Biblioteca di cultura cinematografica » diretta da Giorgio Tinazzi. Il curatore Orio Caldiron ha così enunciato i criteri seguiti nella compilazione: « Prospettare, da un lato, una linea di svolgimento dell'ampio materiale vagliato, sottolineando, nei contributi riportati integralmente o minimamente ridotti, i raggiungimenti più accertabili o quelli che hanno svolto una funzione non secondaria nella vita della rivista stessa; offrire, dall'altro, attraverso una continua collaborazione con il lettore, la possibilità di una diversa lettura e di una nuova scelta, che nasce da contributi, i quali, pur succintamente riprodotti, svolgono in modi vari, e spesso più articolati, la generale tematica della rivista ». Lo stesso Caldiron ha aperto l'antologia con un denso saggio in cui inserisce l'episodio di « Cinema » nel panorama del cinema e della cultura italiana degli anni trenta e quaranta. (Il volume riguarda infatti soltanto la vecchia serie della rivista). Seguono una bibliografia ed uno scritto di Gianni Puccini sulle vicende del quindicinale, già apparso parte in una e parte in un'altra rivista cinematografica. Il vasto materiale è ben organizzato in sei capitoli: « Cinema e regime »; « Aspetti del cinema italiano »; « Autonomia del cinema ed arte del film »; « Intellettuali al cinema »; « Il mito del cinema americano »; « Lungo viaggio verso il nuovo cinema italiano ». Non mancano indici degli autori, dei nomi e dei film.

L'inchiesta cinematografica e televisiva in Italia, a cura di Claudio Bertieri, raccoglie i testi della prima Tavola Rotonda sull'inchiesta filmata, organizzata dal Centro Culturale Estense in occasione del V Premio dei Colli, nel 1964. La simpatica manifestazione estense ha acquisito, con l'organizzazione del convegno e la pubblicazione del volume relativo, un notevole merito culturale, tanto più degno di essere sottolineato, in quanto il tema è di viva attualità. Le comunicazioni hanno affrontato proficuamente il tema stesso da più lati: « Cinema documento » (Claudio Bertieri); « L'inchiesta filmata e la televisione » (Edoardo Bruno); « L'inchiesta filmata e il rinnovamento del cinema italiano » (Ernesto G. Laura); « La " terza pagina " cinematografica » (Angelo d'Alessandro); « Considerazioni preliminari sul rapporto pubblico-inchiesta audiovisiva » (Filippo M. De Sanctis); « Il contributo dell'inchiesta al rinnovamento tecnico e ideologico del cinema » (Fernaldo Di Giammatteo); « Il documentario inchiesta: dalla sociologia alla storia » (Giuseppe Ferrara); « L'inchiesta filmata e la classe operaia » (Paolo Gobetti); « L'inchiesta filmata e l'obbiettività » (Giulio Morelli); « Inchiesta indiretta e film a soggetto » (Tino Ranieri); « L'equivoco del realismo » (Giorgio Romano); « L'uso delle interviste nell'inchiesta filmata » (Gianni Bisiach); « Considerazioni sul film-inchiesta e sullo spettacolo di oggi » (Giacomo Gambetti, con un parere di Cesare Zavattini); « In tema di limiti di liceità del film-inchiesta » (Riccardo Richard).

Tra gli opuscoli varî segnaliamo *L'ultimo cinema italiano,* che fa parte dei già ricordati « documenti del CUC Trieste » e contiene scritti di De Luyk,

Cannella, Bressan, Zanolin, Polacco, un'intervista con Chiaretti, etc.); *La eredità del neorealismo,* primo quaderno di una « collana di cultura cinematografica » diretta da Camillo Marino, con scritti di Cacia, Napolitano, Morrelli, Castello, Lattuada, Marino, Brunetta, Turco; *Riflessi cinematografici della questione meridionale,* a cura di Claudio G. Fava, destinato ad illustrare un ciclo di proiezioni; *Scuola, Resistenza e cinema storico-celebrativo* di Pio Baldelli (gli esempi discussi sono *Viva l'Italia!, Il generale Della Rovere, Il processo di Verona, I compagni, Le quattro giornate di Napoli,* etc.); *La nuova disciplina legislativa dei film di co-produzione* di Paolo Bafile, dove questo provveduto specialista prende in esame il nuovo dispositivo di legge, traendone fiducia che esso valga a stroncare le co-produzioni fittizie e « certe meschine speculazioni »; *Primo Convegno Nazionale di Studi sul Cinema* di Olbia, con i testi delle relazioni di Bertieri (« Il dibattito cinematografico come esigenza culturale »); Cincotti (« I giovani e il cinema d'autore »); Baldelli (« Documentario o storia? »), Asti (« Per un cinema italiano indipendente »).

L'A.G.I.S. ha pubblicato un volume che riassume la storia, anno per anno, dell'esercizio cinematografico in Italia nel dopoguerra. Tale volume comprende tabelle e diagrammi statistici.

LOTTE H. EISNER: *L'écran démoniaque,* Losfeld, Parigi, 1965 - pagg. 288, tavv. f. t.

FRANCESCO SAVIO (a cura di): *Retrospettiva Cinema di Weimar* (1919-1932), Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica di Venezia, 1965 - pagg. non numerate progressivamente.

AUTORI VARÎ: *Le Western,* Union Générale d'Editions, 1966 - pagg. 376, tavv. f. t.

TULLIO KEZICH: *Il gran teatro del secolo,* estratto da « Letteratura », marzo-giugno 1965 - pagg. 106-124.

AUTORI VARÎ: *I giovani arrabbiati,* C.U.C. Trieste, 1964 - pagg. 28.

TINO RANIERI: *Il giovane cinema inglese,* Circolo del Cinema di Imola, s. d. - pagg. 24.

CLAUDIO G. FAVA (a cura di): *Tendenze del cinema inglese,* Circolo Italsider, Genova, 1965 - pagg. 44, ill.

JAROSLAV BROŽ e MYRTIL FRÍDA: *Historie Československého Filmu v Obrazech* 1930-1945, Orbis, Praga, 1966 - pagg. 296, ill.

Film World 1965-'66, Madras - pagg. 200, ill.

Gli elogi del volume — ormai classico — di Lotte H. Eisner sul cinema espressionistico tedesco sono già stati fatti a tempo debito (la prima edizione francese è del 1952, quella italiana del 1955). Questa però ben merita di essere definita, come si legge nel frontespizio, edizione definitiva. La Eisner ha infatti tratto profitto dalle nuove ricerche compiute nel frattempo (anche in vista della stesura della sua esemplare monografia su Murnau) e ha dato più ampio e approfondito sviluppo alla materia. Si può affermare che, sopra tutto dal punto di vista dell'analisi stilistica (con il necessario riferimento alle esperienze compiute in altri campi dell'arte e dello spettacolo e nel teatro in particolare), raramente una fioritura cinematografica sia stata presa in esame con altrettanto rigore e finezza. Dovizioso e assai pertinente è in questa nuova edizione l'apparato iconografico. Il volume comprende alcuni testi in appendice, una filmografia ed una bibliografia, oltre agli indici.

L'anno scorso la Mostra di Venezia offrì, a cura di Francesco Savio, una egregia retrospettiva dedicata al cinema tedesco dell'epoca di Weimar (1919-1932). In un grosso volume ciclostilato lo stesso Savio ha raccolto i dati tecnici e i minuziosi riassunti delle trame (a cura di Vanda Perretta),

relativi a sedici film. Un materiale assai utile, atto a colmare gli inevitabili vuoti di memoria.

Per quanto riguarda il cinema americano, oltre ad un vivace saggetto di Tullio Kezich, dal titolo calderoniano (*Il gran teatro del secolo*) e che rende omaggio al nostro comune amore d'infanzia e d'adolescenza, si raccomanda una originale « bibbia » del western (*Le Western*), frutto della collaborazione di un ampio gruppo di critici francesi facenti capo alla rivista « Artsept » sotto la direzione di Raymond Bellour (con il settore della documentazione affidato alle cure di Patrick Brion). I quattro scritti introduttivi sono stati rispettivamente firmati da Bellour (« Le grand jeu »); Roger Tailleur (« L'Ouest et ses miroirs »); Bernard Dort (« La nostalgie de l'épopée »); André Glucksmann (« Les aventures de la tragédie »). Segue una ampia sezione intitolata « mythologies », dove in cinquantasette paragrafi vengono definiti e discussi i principali elementi caratteristici del film western. La terza parte del manuale è costituita da un duplice dizionario, degli autori e degli attori: ogni voce comprende dati anagrafici, filmografia (limitata al genere in questione), ritrattino critico, bibliografia. Ciascun collaboratore del volume ha poi indicato i dieci film western preferiti. Vi è quindi un indice alfabetico dei western americani distribuiti in Francia nel dopoguerra, con i dati essenziali di ciascuna opera. Chiudono il volume una breve bibliografia ed alcune tavole. Il sostanzioso libro va consigliato come opera al tempo stesso da leggere e da consultare, pur che si tenga presente che l'amore per la materia offusca un po' il senso critico di molti fra i collaboratori. Molti giudizi, quindi, vanno accolti con cautela (parlo sopra tutto di giudizi positivi, ma qualche volta ci si imbatte anche in rifiuti discutibili). Nel caso di una possibile seconda edizione varrebbe la pena di inserire nel volume una piccola sezione riservata al western non americano.

Tre opuscoli sul recente cinema britannico: uno apparso nella serie pubblicata dal Circolo del Cinema di Imola (con un puntuale saggio di Tino Ranieri *Il giovane cinema inglese*), un secondo (*I giovani arrabbiati*) apparso nella già segnalata serie del CUC Trieste, con scritti di Conetti, Polacco, Ranieri, etc., un terzo, a cura di Claudio G. Fava (*Tendenze del cinema inglese*), apparso nella pure già citata serie del Circolo Italsider di Genova.

Ci occupammo a suo tempo del primo volume della *Histoire Československého Filmu v Obrazech* (che sarebbe come chi dicesse *pictorial history*) di Jaroslav Brož e Myrtil Frída. Tale volume copriva l'epoca del cinema muto. Adesso ne è uscito un secondo, analogo, il quale copre l'epoca del cinema sonoro, fino alla fine della guerra. È ovvio prevedere l'uscita di un terzo volume, che riguarderà il cinema postbellico. Purtroppo la nostra ignoranza della lingua ceca ci impedisce di esprimere giudizi sul testo (particolarmente diffuse sono le didascalie, come è naturale, dato il carattere dell'opera). Il materiale iconografico è ricchissimo (quasi seicentocinquanta fotografie) ed estremamente interessante. Il volume è completato da una esauriente filmografia del cinema cecoslovacco nel quindicennio considerato e da un indice dei nomi e dei titoli. Accanto ad un gran numero di film a noi ignoti figurano nelle pagine del volume le opere che, specie grazie alla Mostra di Venezia, fecero conoscere ed apprezzare il cinema ceco in Italia.

Una segnalazione meritano i grossi fascicoli periodici di *Film World*, editi

in lingua inglese a Madras. Quello che abbiamo sott'occhio mira a fornire, allineando scritti di critici e cineasti dei diversi paesi, un'informazione relativa all'attività cinematografica in Australia, Cecoslovacchia, Ceylon, Francia, Germania Occidentale ed Orientale, Giappone, Gran Bretagna, India (il settore spiegabilmente più esteso), Italia, Polonia, Stati Uniti, Svezia, Unione Sovietica.

CLAUDIO BERTIERI (a cura di): *I film della Resistenza nelle varie cinematografie,* Comitato Turismo e Manifestazioni della città di Cuneo, 1965 - pagg. 112.
MARCO BONGIOANNI (a cura di): *I film della Resistenza,* Centro Studi « Giorgio Catti », Torino, 1965 - pagg. 258, tavv. f. t.
PIERO GADDA CONTI (a cura di): *Cinema e società,* Sansoni, Firenze, 1965 - pagg. 164.
GIUSEPPE GRASSI e PIERO ZANOTTO: *Montagne sullo schermo,* Arti Grafiche « Saturna », Trento, 1965 - pagg. 192, ill.
Les meilleurs documentaires de l'histoire du cinéma, Musée du Cinéma, Bruxelles, s. d. - pagg. non numerate.
CLAUDIO G. FAVA (a cura di): *Modi di ridere: realtà e fantasia comica,* Circolo Italsider, Genova, 1964 - pagg. 48, ill.
CLAUDIO G. FAVA (a cura di): *L'impossibile s'avvera,* Circolo Italsider, Genova, 1965 - pagg. 52, ill.
CARLOS FERNÁNDEZ CUENCA: *Toros y toreros en la pantalla,* Festival Internacional del Cine, San Sebastián, 1963 - pagg. 192.
LUIS GASCA: *Los comics en la pantalla,* Festival Internacional del Cine, San Sebastián, 1965 - pagg. 360, ill.

Due volumi sul cinema della Resistenza: il primo, a cura di Claudio Bertieri, raccoglie gli atti del Convegno sull'argomento, tenutosi a Cuneo in occasione del 2° Festival Internazionale dei Film sulla Resistenza (1964). Relatori: Riccardo Redi (« La Resistenza nei film dell'Europa Orientale e delle due Germanie »); lo stesso Bertieri (« La Resistenza nei film dell'Occidente); Tino Ranieri (« La " seconda fase " dei film sulla Resistenza »); Gigi Martello (« Le cinematografie specializzate e le prospettive per i film sulla Resistenza »). Alle relazioni seguono riassunti di interventi, atti e documenti relativi alle due edizioni del festival. Il volume a cura del Bongioanni, introdotto dal medesimo, è suddiviso in varie sezioni. La prima riguarda « La Resistenza nel cinema Italiano » e comprende testi di Angelo Schwarz, Piero Zanotto e Pier Antonio Pipino, nonché « schede » concernenti *Il processo di Verona* (a cura di Giacomo N. Briano) e *Il terrorista* (a cura di Marco Bongioanni e Pier Giorgio Doppioni), quest'ultima comprendente un'ampia conversazione con Gianfranco de Bosio. La seconda sezione riguarda « La Resistenza nel cinema europeo occidentale » e comprende un testo di Claudio Bertieri, nonché schede concernenti *Il giorno e l'ora* (a cura di Briano), *Il treno* (a cura di Bongioanni e Pier Giorgio Gili). La terza sezione riguarda « La Resistenza nel cinema europeo orientale » e comprende un testo di Angelo Schwarz, nonché schede concernenti *La ballata di un soldato* e *Pace a chi entra* (a cura di Briano) e *Il principio superiore* (a cura di Bongioanni e Piero Zanotto). La quarta sezione riguarda « La Resistenza nel cinema americano » e comprende testi di Bertieri, Schwarz e Briano, nonché schede concernenti *La grande fuga* (a cura di Briano) e *Vincitori e vinti* (a cura di Bongioanni), quest'ultimo analizzato diffusamente. In appendice Pier Giorgio Gili scrive su « Cinema e Resistenza al Festival di Cuneo ». Seguono tavole, bibliografia, indici.

Cinema e società, a cura di Piero Gadda Conti, raccoglie gli atti del quinto Convegno della serie « Cinema e Civiltà », promosso congiuntamente

dalla Fondazione Cini e dalla Mostra di Venezia. (I precedenti erano stati dedicati a Cinema e Civiltà, Cinema e Giustizia, Cinema e Sesso, Cinema e Libertà). Autori delle prolusioni: Francesco Carnelutti (« Cinema e società ») e Luigi Chiarini (« Cinema-inchiesta »). Numerosi ed autorevoli le relazioni e gli interventi (De Heusch e Morin, Pellizzi e Rouch, Sadoul e Schaeffer, Tarroni e Verdone e via dicendo). Giova avvertire che il vero tema del convegno furono il film-inchiesta, il *cinéma-vérité.* Ha scritto giustamente Gadda Conti in apertura del volume: « Abbiamo scoperto di non essere d'accordo su quasi nulla, a cominciare dal nome stesso di cinema-verità; abbiamo scoperto che sotto lo stesso nome si sottintendono cose diversissime, che vanno dal documento grezzo al surrealismo; ci si è richiamati a Dziga Vertov, a Flaherty, al documentarismo britannico ed al neorealismo italiano: e si sono, soprattutto, scontrate le varie scuole in campo, più seria ed etnografica quella francese, più incline al compromesso e più spettacolare quella italiana. Mi pare, tutto sommato, che il volume — più lieve dei precedenti, e meno ambizioso — sia, però, riuscito più aderente a quei fatti concreti che sono non delle teorie, ma dei film già realizzati: piedestallo alle future velleità di altri film realizzabili ... Si è, insomma, parlato sempre di cinema a proposito di film: il che è un progresso, a mio parere, rispetto ai dibattiti degli anni precedenti. »

Giuseppe Grassi è da quasi dieci anni segretario del Festival Internazionale Film della Montagna e della Esplorazione « Città di Trento ». Insieme con Piero Zanotto, studioso noto anche ai lettori di « Bianco e Nero » e già autore di pubblicazioni riguardanti filoni particolari del cinema, egli ha dato alle stampe *Montagne sullo schermo,* che è, come ben si comprende, una storia del cinema di montagna. Osserva Fernaldo Di Giammatteo nella sua breve prefazione: « Il film di montagna è un film come tutti gli altri; può comunicare l'universo agli uomini e può presentare " un'immagine avvilente di sé " esattamente come ogni genere di cinema, narrativo o no, professionale o no, commerciale o no. Grassi e Zanotto tentano anche di individuare — nella massa così grande e in genere così scadente di prodotti ispirati alla montagna — proprio quel tarlo della retorica alpinistica che ha tanto spesso impedito che un certo tipo di cinema non solo diventasse reale conoscenza ma si liberasse dalle peggiori forme di misticismo e di irrazionalismo. Più si abbasserà il tono, più si preferirà la constatazione alla esclamazione, e meglio ci si accosterà alle soglie della comprensione. »
Il volume di Grassi e Zanotto (che ha un precedente ormai lontano in *Le cinéma et la montagne* di Pierre Leprohon) è assai ricco di informazione ed è frutto di evidente amore per la materia: ciò spiega un pizzico di soverchia indulgenza in certi apprezzamenti. A due capitoli dedicati rispettivamente a « Il cinema di montagna nel mondo » e a « Il cinema italiano di montagna » un terzo ne segue, dedicato, giustamente, al Festival di Trento, benemerito nei confronti di questo filone del cinema. Completa il volume uno scritto di uno specialista del film di montagna, Samivel: « Natura, montagna e spettacolo ». La veste editoriale è di primissimo ordine; grande formato, bella carta, numerose ed eccellenti fotografie.

Nel 1958 ebbe luogo a Bruxelles una curiosa competizione, destinata a indicare i migliori film di tutti i tempi (il giudizio era di duplice grado: si ebbe

prima una larga votazione da parte di storici e critici di tutto il mondo e poi un verdetto semi-pilatesco, emesso da una giuria di « giovani » registi). L'iniziativa è stata ricalcata nel 1964 dal Festival di Mannheim, relativamente ai documentari. Si è rinunciato alla giuria e si sono interpellati esclusivamente gli storici e i critici (81): ne è venuto fuori un elenco di ben duecentoventi titoli. Di questi, centocinquanta sono stati presentati al Musée du Cinéma di Bruxelles, il quale ha anche pubblicato una *plaquette,* che costituisce in gran parte la traduzione di una precedente pubblicazione del Festival di Mannheim. L'opuscolo è appunto intitolato *Les meilleurs documentaires de l'histoire du cinéma.* Nella nota introduttiva si avverte: « Dans toute enquête de ce genre, les malentendus sont inévitables. En 1958, de bons esprits regrettèrent-avec raison-qu'une distinction n'ait pas été faite entre " meilleurs films " et " films importants " (qui pouvaient être ratés). Comme on le verra par la correspondance reproduite, dans le cas de l'enquête de Mannheim, le malentendu est encore plus fondamental, dans la mésure où la notion de documentaire semble avoir été interprétée de façon extrêmement divergente par certains historiens et critiques, qui se sont étonnés de trouver dans la liste des films qui leur avait été soumise, des oeuvres telles que *Los olvidados, Rome, ville ouverte, La bataille du rail, La ligne générale,* pour ne prendre que les films qui ont obtenu un nombre important de voix. » La corrispondenza cui si fa riferimento è riprodotta nell'opuscolo e comprende lettere del direttore del Festival di Mannheim Walter Halmon-Gros, di Thorold Dickinson, di John Grierson, di Georges Charensol. Segue la lista degli storici e critici interpellati, lo elenco alfabetico dei film citati con il rispettivo numero di voti, la graduatoria dei film per numero di voti ricevuti, l'elenco cronologico dei film medesimi, la ripartizione dei film per paesi produttori, la graduatoria dei registi per numero complessivo di voti ricevuti, l'elenco alfabetico dei registi con il rispettivo numero di voti. I primi titoli (fino a 20 voti) risultano essere: *Nanook of the North* (44); *Night Mail* (40); *Turksib* (35); *Berlin, Sinphonie einer Grossstadt* (34); *Čelovek s kinoapparatom* (27); *Louisiana Story* (26); *Farrebique* (24); *Nuit et brouillard* (23); *Drifters* (22); *Staroe i novoe* (22); *Spanish Earth* (20); *Las hurdes* (20). Nella graduatoria dei registi emergono: Flaherty (113 voti); Ivens (71); Wright (56); Vertov (51); Watt (43); Ejženstein (42); Ruttmann (35); Turin (35); Buñuel (32); Resnais (29); Rouquier (25); Grierson (22).

Nella serie degli opuscoli pubblicati dal Circolo Italsider, a cura di Claudio G. Fava, vanno segnalati, in questo settore, riguardante le pubblicazioni concernenti singoli generi o filoni, *Modi di ridere*: *realtà e fantasia comica* (sul cinema comico) e *L'impossibile si avvera* (sul cinema « fantastico », inteso in disparate accezioni).

Degni di nota due volumi editi dal Festival di San Sebastián: *Toros y toreros en la pantalla* di Carlos Fernández Cuenca, con ampio saggio introduttivo e monumentale filmografia ragionata; e *Los comies en la pantalla* di Luis Gasca, una vera « summa » illustrata, ricchissima di notizie e di filmografie e suddivisa nelle seguenti parti: « Personajes de comics en la pantalla »; « Personajes de chistes en la pantalla »; « Personajes de folletones en la pantalla »; « Los foto-romances en la pantalla »; « Peliculas relacionadas con los comics »; « Comics basa-

dos en actores de cine »; « Comics basados en dibujos animados »; « Comics basados en peliculas »; « Comics basados en seriales de television ». Segue bibliografia.

26ª Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica di Venezia, catalogo - La Biennale di Venezia, 1965 - pagg. 268, tavv. f. t.
10ª Mostra Internazionale del Libro e del Periodico cinematografico, catalogo - La Biennale di Venezia, 1965 - pagg. 270.
Historia de 12 Festivales, Festival Internacional del Cine, San Sebastián, 1965 - pagg. 224.

Nel quadro della qualificata attività editoriale della Mostra di Venezia meritano ormai segnalazione anche i cataloghi. Alludiamo, s'intende, non tanto a quello della Mostra del Libro quanto a quello della Mostra d'Arte Cinematografica, manifestazioni « minori » e laterali comprese. L'elegante veste e la particolareggiata presentazione sia delle opere in concorso e fuori concorso sia delle opere incluse nella retrospettiva rendono il volume ben degno di entrare in biblioteca, dove potrà servire da strumento di consultazione.

Analoga funzione potrà avere l'*Historia de 12 Festivales,* edita dal Festival di San Sebastián. Qui José Maria Ferrer, con la collaborazione di Luis Gasca, ha raccolto i dati relativi alle diverse edizioni della manifestazione: quadri organizzativi, film presentati, premi, personalità del cinema presenti. Il volumetto si apre con due brevi scritti di Dionisio P. Villar e Carlos Fernández Cuenca.

DAVIDE TURCONI e CAMILLO BASSOTTO (a cura di): *Il film e le sue teoriche,* Edizioni Mostra Cinema, Venezia, 1965 - pagg. 266, tavv. f. t.
NAZARENO TADDEI: *Lettura strutturale del film,* i 7, Milano, 1965 - pagg. 240.
NAZARENO TADDEI: *Predicazione nell'epoca dell'immagine,* Elle Di Ci, Torino, 1964 - pagg. 184.
RALPH STEPHENSON e J. R. DEBRIX: *The Cinema as Art,* Penguin Books, Londra, 1965 - pagg. 272, tavv. f. t.
GIUSEPPE TURRONI: *L'arte e la tecnica del film,* Il Castello, Milano, 1965 - pagg. 224, tavv. f. t.
LUCIANO DONDOLI: *Arte e linguaggio,* Ed. dell'Ateneo, Roma, 1964 - pagg. 148.
ANTONIO NAPOLITANO: *Cinema e narrativa,* Incontri Nazionali del Cinema, Napoli, 1965, pagg. 80.
Convegno « Cinema e letteratura », Ente Provinciale per il Turismo, Napoli, s. d. - pagg. 72.

Il film e le sue teoriche, a cura di Davide Turconi e Camillo Bassotto, è un volume analogo al precedente *Il film e la sua storia* e costituisce un catalogo ragionato della Mostra veneziana del libro cinematografico del 1965. Esso reca come sottotitolo: « Per una bibliografia delle teoriche e dell'estetica del film ». Nota Luigi Chiarini nell'introduzione: « Si sta facendo in sostanza per gli studi cinematografici quello che è stato in parte fatto per quanto riguarda i film: una raccolta la più completa possibile di materiale. Certo, in un secondo tempo, si dovrà procedere anche a una valutazione critica che sfoltirà notevolmente la bibliografia; ma l'essenzialità che potrà raggiungersi in ciascun settore non sarà più il risultato di una incompletezza, bensì di un rigoroso vaglio critico ».

I titoli accolti e suddivisi per paese sono 433. Per ciascuno di essi viene in genere fornito un cenno, più o meno diffuso a seconda dei casi, sulla natura e il contenuto dell'opera. Nella seconda parte del volume si trova un'ampia appendice a *Il film e la sua storia* (titoli dal 766 al 1109). Nei limiti di cui i compilatori sono consapevoli (vedi nota introduttiva), il catalogo costituisce un contributo di notevole importanza.

Una lucida guida all'esame di una opera cinematografica è *Lettura strutturale del film* di padre Nazareno Taddei. Le sue finalità sono ben chiarite in apertura dall'autore stesso: « La teoria fondamentale del linguaggio cinematografico costituisce la base di ogni studio e di ogni attività nel campo del cinema. È la massicciata con sopra il binario sul quale scorreranno i treni che collegano due città. La strada ferrata è fatta perché — appunto — vi scorrano i treni. Ed ecco l'attività realizzativa che va da A a B, cioè dall'idea di partenza al film; ed ecco l'attività critica che va da B ad A, cioè dal film (già realizzato) all'idea per esprimere la quale esso è nato. Stesso percorso, stessi problemi; ma direzioni opposte, quindi attività diverse e, per così dire, capovolte. Alla base di queste due attività sta ancora una volta la teoria, ch'è una specifica applicazione della teoria fondamentale; e precisamente: la teoria (non la tecnica) della realizzazione e la teoria (non la tecnica) della critica. L'attività critica poi si compone grosso modo di due operazioni: la lettura e la formulazione di un giudizio di valore. La prima precede la seconda e le è indispensabile. Essendo infatti il film opera di linguaggio e quindi veicolo d'un'idea, si deve sapere prima " cosa " il film ha detto (la lettura, appunto) e poi " come " l'ha detto (la valutazione). Alla base di queste due operazioni, c'è la teoria specifica di cui s'è detto. Ma accanto alla teoria c'è la tecnica e c'è poi l'applicazione effettiva dell'una e dell'altra all'attività pratica. Il mestiere tanto del realizzatore quanto del critico richiede una formazione di fondo che comprende la base teorica generale e specifica, la base tecnica e la pratica della specifica attività. Questo libro si colloca, pertanto, nel settore della critica riferendosi specificamente alla prima delle due operazioni. » Da queste parole programmatiche traspaiono, credo, la chiarezza di esposizione del Taddei, tanto più apprezzabile nel caso di un'opera del genere, dagli intenti in certa misura divulgativi (ma ad alto livello), e la sua inclinazione alle « distinzioni ». La lettura del volumetto è particolarmente raccomandata ai componenti la commissione d'esami 1966 per l'abilitazione alla libera docenza in « Storia e critica del film ».

Dello stesso Taddei è apparso *Predicazione nell'epoca dell'immagine,* opera, come il titolo stesso dice, strettamente legata alla sua personalità di sacerdote, prima che di studioso del cinema e dei mezzi audiovisivi in genere. La prefazione è del padre gesuita Domenico Grasso.

Un buon manuale di alta divulgazione, nel campo dell'estetica e del linguaggio cinematografico, è *The Cinema as Art* di Ralph Stephenson, funzionario del British Film Institute, e Jean R. Debrix, funzionario statale francese ed autore fra l'altro di un volume su *Les fondements de l'art cinématographique*. Il discorso degli autori tocca tutti gli aspetti e i problemi principali con concettosa densità di discorso (le caratteristiche della lingua inglese giovano alla sintesi ed alla chiarezza) e con dovizia di opportuni esempi. In appendice si trovano una bibliografia essenziale e un indice di registi, con filmografie pure essenziali.

Se *Lettura strutturale del film* del Taddei vuol essere, secondo le parole del suo autore, una guida alla « lettura » del film piuttosto che alla sua « valutazione », *L'arte e la tecnica del film* di Giuseppe Turroni « vuole essere una guida pratica, chiara, diretta, al giudizio del film ». Aggiunge il Turroni: « Noi crediamo che non vi siano

in esso schemi, non vi siano tracce pericolose. » Turroni ce l'ha un po' con gli « esteti » del cinema, mira ad un discorso alla buona, che accompagni « per mano » lo spettatore, senza disprezzarlo né spaventarlo né intontirlo. La sua insegna pare essere il « buon senso ». Bisogna dire che le sue pagine sono di agile e gradevole lettura, ricche di osservazioni piane e fini, di esemplificazioni relative ad ogni aspetto dell'opera cinematografica. Certo, l'empirismo nell'applicazione del gusto conduce talvolta a storture critiche: al Turroni scappano qua e là aggettivi generici e sproporzionati, come « grande » applicato ad uno scrittore quale Marotta, o giudizi di questo tipo: « *Le amicizie particolari*, un delicato film di Delannoy che meravigliosamente ha saputo togliere le morbose scabrosità del romanzo di Peyrefitte, restituendoci un'opera purissima, ottimamente diretta, superbamente recitata ». Un'ultima osservazione: Erik Satie è morto nel 1925, le *Gymnopédies* e le *Gnossiennes* non le ha scritte su commissione di Louis Malle per *Feu follet*, come si rischia di capire dal testo di Turroni. (Il quale ha di recente pubblicato, sia detto tra parentesi, un delicato volumetto di versi, *Il nome della pietra*, Rebellato, Padova, 1965).

In *Arte e linguaggio* Luciano Dondoli ha raccolto tre stimolanti saggi di estetica, miranti a « saggiare la possibilità di giungere ad una nozione unitaria dei vari tipi di linguaggio, visti principalmente in relazione al problema dell'espressione artistica ». Dei tre saggi — « L'intuizione e i linguaggi »; « Arti asemantiche e ideazione diretta nel pensiero di Guido Calogero »; « Linguaggio articolato e linguaggio figurativo » — il terzo è di particolare interesse per gli studiosi di cinema (vedi, per esempio, i garbati riferimenti polemici a certe affermazioni del Ragghianti, del Pagliaro). Vale la pena di riportare la conclusione (forse un po' « ottimistica ») del saggio: « Non ci sono ... ragioni di carattere diverso dall'economico che impediscano, in futuro, un uso più largo del linguaggio cinematografico e del linguaggio figurativo in genere, in funzione dell'espressione di quei modi e di quelle articolazioni del pensiero, per i quali sino ad oggi è stato meno usato, in confronto al linguaggio articolato. »

Sul problema dei rapporti tra *Cinema e narrativa* è intervenuto, con buoni argomenti, Antonio Napolitano, il quale così conclude un suo saggio intitolato « Teoria della traduzione: il problema dei due linguaggi »: « La traduzione filmica è, non solo riproduzione della espressione originale, non solo " un'approssimazione che ha valore originale e può stare da sé ", ma un innesto di altri modi di percezione che importano e coinvolgono altri valori di significato, di rimando e di confronto e spesso altre strutture ideologiche non solo utilizzando la matrice dell'opera prescelta ma ricercando nel suo ambito ulteriori e (talvolta) più nuove dimensioni umane. È questa la ragione per cui il " composito " del film può riuscire a complicare le " iconi " e gli " indici " di rappresentazione presenti nella narrazione letteraria, a dare cioè particolari interpretazioni compositive e peculiari correlazioni audiovisive del testo che implicano funzioni sintattiche, articolazioni ritmiche e rapporti di struttura non necessariamente presenti nell'opera di partenza. »

Seguono nel volume del Napolitano, « Un esempio testuale del rapporto: narrativa-cinema » (si parla de *Le notti bianche*), « Appunti su " narrativa e cinema in Italia " », non che

una bibliofilmografia selezionata (1900-1960), relativa all'argomento.

Gli « Incontri Internazionali del Cinema » di Sorrento hanno raccolto in volume gli atti del Convegno « Cinema e Letteratura », tenuto nel settembre 1965, con relazioni di Giulio Cesare Castello e Alberto Lattuada ed interventi di Fiore, Visentini, Napolitano, Monaco, Marino, Mauro, Manzini, Rea, Moriconi, Arbasino, De Feo, Falqui, Ricci, Baldini, Sacchi, Chiarini, Meccoli, Pantieri, Bassani, Blasetti.

GIULIO CESARE CASTELLO

Antologia di Bianco e Nero 1937-1943, a cura di Leonardo Autera e Mario Verdone, Roma, Ed. di Bianco e Nero, 1965.

Il 20 giugno scorso, nella rubrica « Novità librarie » del Terzo Programma radiofonico, è andata in onda la seguente presentazione della nostra Antologia, a firma del critico Antonio Bandera. La riproduciamo integralmente, per gentile concessione della R.A.I.

La rivista critica e di studi cinematografici « Bianco e Nero » ha raccolto in una vasta Antologia testi che aveva pubblicati nei fascicoli usciti durante il primo ciclo della sua attività, svolta tra il 1937 e il 1943. « Bianco e Nero », edito tuttora dal Centro Sperimentale di Cinematografia di Roma, comparve nel gennaio del '37, avendo come direttore Luigi Freddi, mentre l'ideatore del periodico, Luigi Chiarini, ne era il vice direttore responsabile. Subito orientato a diffondere una cultura cinematografica scientificamente fondata, allora del tutto carente in Italia, « Bianco e Nero » non ebbe vita agevole, come del resto a quell'epoca tutte le iniziative che si proponevano di stimolare una libera circolazione delle idee. Erano gli anni, infatti, della più ottusa esaltazione fascista. La cultura, guardata con estrema diffidenza e particolare sospetto, era sottoposta all'incessante vigilanza dei censori, che spesso ricorrevano al sistema di rimuovere con una certa frequenza i dirigenti di quei centri dove il pensiero assumeva una dinamica speculativa difficile da contenere nei limiti designati dagli imperativi del regime.

A questa regola, largamente impiegata dal Fascismo, non sfuggì « Bianco e Nero » che nel maggio del '39 ebbe un nuovo direttore: Vezio Orazi, con segretario di redazione Francesco Pasinetti che l'anno prima aveva pubblicato una « Storia del cinema » di tipo cronologico dove si teneva conto obiettivamente dei valori espressi dalla cinematografia di ogni parte del mondo. Trascorsero appena due anni esatti ed ecco che alla direzione subentrò Luigi Chiarini, con segretario di redazione Antonio Pietrangeli, sostituito pochi mesi dopo da Mario Verdone. Ma l'indirizzo e gli intenti iniziali di Bianco e Nero, malgrado questi avvicendamenti, rimasero inalterati per la completezza del corpo redazionale. A tale proposito, nella presentazione dell'Antologia, l'attuale direttore di « Bianco e Nero », Floris Ammannati, ha scritto: « È interessante riconoscere che gli uomini che dirigevano la rivista, nonostante i loro evidenti legami con il regime allora dominante, si preoccuparono di affermare la funzione catalizzatrice di " Bianco e Nero " non solo pubblicando scritti certamente non conformisti, ma anche accogliendo attorno alla rivista, e ospitandone gli scritti, tutti gli intellettuali e gli uomini di cultura che consideravano il cinema come odierna manifestazione di espressione artistica ».

Il clima di quegli anni non era davvero propizio all'azione che andava svolgendo « Bianco e Nero ». Occorre tener presente che il nostro cinema era ormai un vigilato speciale, costretto a rispettare le norme che impartiva una apposita direzione generale istituita dal fascismo nel '35 allo scopo appunto di controllare direttamente un mezzo di comunicazione di massa sempre più efficace e in rapida ascesa come il cinema. Il regime, per ragioni di prestigio internazionale, cioè per provare al mondo che l'Italia fascista era in grado di sviluppare una propria, autarchica industria cinematografica, si era inserito prepotentemente, mediante considerevoli apporti economici, nei monopoli privati per incrementare la produzione che subiva così l'arbitrio assoluto degli interessati finanziatori. Questa operazione d'imbrigliamento del cinema italiano, portata a termine verso la metà degli anni trenta, vincolò pressoché totalmente la nostra produzione ai valori del regime, che favorì la realizzazione di insulse commediole ambientate nell'irreale mondo dei cosidetti « telefoni bianchi », e propiziò film apologetici delle gesta fasciste e assurdi polpettoni a carattere storico, nel goffo tentativo di raffrontare gli antichi fasti della romanità alle retoriche imprese mussoliniane.

Dai sette film prodotti in Italia nel '30 si salì agli 84 del '39, ma i risultati furono senza dubbio mediocri e spesso squallidi, anche quando erano firmati da registi di talento come Blasetti. Con l'entrata in guerra dell'Italia la produzione venne ulteriormente intensificata, fino a raggiungere i 119 film nel '42. Ma di pari passo aumentarono le esigenze propagandistiche del regime che condizionarono ancor più il cinema italiano, con esiti particolarmente negativi, se si pensa a *L'assedio dell'Alcazar* di Genina, a *Odessa in fiamme* di Gallone, a *Giarabub* di Alessandrini. Opporsi in concreto al cinema evasivo o retoricamente eroico voluto dal fascismo era sempre più problematico. Comunque l'opposizione, sia pure cauta e sporadica, non mancò. Indicativi in questo senso, alcuni film ispirati all'obiettività dell'avanguardia documentaristica inglese, affermatasi tra il '30 e il '40 soprattutto per merito di Grierson, come il bellissimo *Uomini sul fondo* di De Robertis che poi collaborò con Rossellini per il film *La nave bianca.* Altri sfuggirono alle pressioni della propaganda fascista dedicandosi a rielaborare per lo schermo certi classici della letteratura, in prevalenza ottocentesca, curando e approfondendo nuove modalità formali. Tra questi registi, detti « calligrafi », che trattarono volutamente temi inattuali, si distinsero Lattuada, Castellani, Soldati e lo stesso direttore di « «Bianco e Nero », Chiarini, con *Via delle cinque lune.*

Parallelamente alle tendenze documentaristiche e calligrafiche, cui abbiamo accennato, si avviarono altre ricerche che contribuirono alla formazione di quella corrente definita neorealismo nel '42 da Umberto Barbaro, assiduo collaboratore e animatore di « Bianco e Nero ». Il primo capolavoro in questa direzione venne nel '42 con *Ossessione* di Luchino Visconti, sequestrato dopo pochi giorni di programmazione. In quegli anni cruciali non mancarono altre prove di fecondo anticonformismo, come *Quattro passi tra le nuvole* di Blasetti, che riscattava così i suoi trascorsi, e *I bambini ci guardano* di De Sica, entrambi sceneggiati da Zavattini. Ma se il cinema italiano a dispetto delle censure imposte dal regime riuscì a sottrarsi, pur se in minima parte, agli imperativi

più pacchiani e declamatorii del conformismo fascista, ciò fu possibile perché alcuni studiosi avevano costituito precisi punti di fuga, tramite la propagazione di idee asserite in contrapposizione alla stagnante ortodossia propugnata dal fascismo. Dall'impegno dei teorici non asserviti derivarono concezioni critiche e metodi di lavoro che consentirono di concretare le basi di una situazione cinematografica non aderente ai dettami del regime, e permisero di effettuare esperienze che servirono da validi supporti alla strepitosa ripresa del cinema italiano non appena fu in condizione di potersi esprimere liberamente.

Nell'azione intrapresa a quel tempo per sollecitare un cinema non conformista, si distinse il gruppo che agiva al Centro Sperimentale e per esso nella rivista che ne era la promanazione diretta. Storici e critici di ogni tendenza, italiani e stranieri, quali ad esempio Lizzani e Sadoul, hanno accertato e riconosciuto la funzione stimolante e formativa svolta da « Bianco e Nero » in un periodo particolarmente arduo per tutta la cultura italiana. L'iniziativa di riunire in una esauriente documentazione i testi pubblicati da questa rivista nel periodo '37-'43, giunge pertanto quanto mai opportuna, anche perché permette di avere una testimonianza unitaria di scritti sempre più difficili da reperire con il passare degli anni. È un'Antologia di complessive 4024 pagine, suddivisa in quattro volumi. Mario Verdone, nella sua eccellente introduzione, avverte: « La scelta dei testi non ha presentato forti difficoltà, essendo già di per se stesso ogni quaderno di " Bianco e Nero " selezionato nelle collaborazioni e quindi facilmente antologizzabile, tanto che ben pochi sono gli scritti omessi. Sono stati trascurati infatti soltanto i testi di carattere tecnico e quelli evidentemente legati all'attualità; molte critiche, specialmente se apparse non firmate, e le rassegne della stampa. Spesso però si fa ricorso alle recensioni dei libri, se riguardanti problemi di primario interesse o testi fondamentali della letteratura cinematografica ».

Il primo dei due volumi curati da Mario Verdone, comprende una serie di estesi saggi teorici che inizia con un'antologia critica dedicata a « L'Attore », approntata da Chiarini e Umberto Barbaro. In questa raccolta sistematica gli interventi sulle esperienze dirette recano la firma di Bette Davis e Lionel Barrymore. Non sono privi di spunti interessanti, ma appaiono più che altro come alibi, pretesti per contrabbandare altri autori non certo graditi al fascismo. La ricerca disinteressata, invocata dagli intellettuali, e la conseguente imparzialità che in ogni caso comporta una completa documentazione specifica, servirono anche allora a introdurre contributi essenziali di teorici della recitazione tra i più significativi, anche di estrazione culturale marxista come Bela Bàlazs, o addirittura sovietici, quali Kulešov e Pudovkin. Sono inoltre da segnalare: l'importante testo sulla costituzione tipologica degli attori dello schermo di Raffaello Maggi; il saggio firmato da Pitkin e Martson riguardante la possibilità dell'artista cinematografico di rappresentare e destare sentimenti ed emozioni; e i due scritti degli stessi Chiarini e Barbaro, che curarono per « Bianco e Nero » un'altra antologia critica di grande valore: « I problemi del film », apparsa nel '39. Era la prima volta in Italia che compariva una scelta di scritti sui problemi estetici del cinema, così ampia e, considerata la situazione politica del tempo, coraggiosa e spregiudicata.

Anche in questa antologia, che sarà fondamentale in Italia per l'avvio dello studio delle teoriche del film, troviamo accuratamente bilanciati autori di opposte ideologie. Così, vicino a Giovanni Gentile, filosofo prediletto del fascismo che Chiarini aveva coinvolto nei problemi del cinema, troviamo un testo del regista sovietico Ejženstein. Accanto a Marinetti, Cecchi, Longanesi e Consiglio figurano Timoscenko e ancora Bàlazs e Pudovkin. Rimarchevoli i saggi di Luciani e Ricciotto Canudo, il quale imposta acutamente i primi elementi per un'estetica della settima arte; di René Clair sul ritmo cinematografico; di Hans Richter, assertore di sceneggiature scritte non da romanzieri o commediografi, ma da registi; di Pabst che considera appassionatamente i limiti e le possibilità del cinema industrializzato di Hollywood.

Sempre nel primo volume sono riportati due lunghi saggi di Rudolf Arnheim: « Il film come opera d'arte » e « Il nuovo Laocoonte » in cui l'autore affronta, sono sue parole, « la fondamentale questione estetica di come vari mezzi possono essere combinati in un'unica opera d'arte ». Altri rapporti rilevanti sono l'impegnativo studio di Raymond Spottiswoode, « Grammatica del film », diffuso da « Bianco e Nero » anche in volume nel '38; e il testo di Vladimir Nilsen sui problemi creativi dell'arte dell'operatore. Ma è soprattutto « Soggetto e sceneggiatura » di Umberto Barbaro che riassume con estrema chiarezza quanto è stato scritto fino al '39 sul cinema. Non vi è argomentazione riguardante il film come arte che sia stata trascurata in questo saggio, fitto di riferimenti e di osservazioni che denotano una conoscenza profonda della materia trattata. Le definizioni, spesso anticipatrici, di Barbaro scaturiscono sempre come risultanze logiche di rigorosi processi analitici, frutto di un metodo di ricerca che tuttora stupisce per l'esemplare lucidità delle implicazioni e dei raffronti.

Fu essenzialmente sulle idee di questi autori che si fondarono le premesse teoriche del rinnovamento del nostro cinema. Mario Verdone, infatti, fa giustamente osservare: « Nel primo volume di questa raccolta è da ravvisare il vero e proprio manifesto di " Bianco e Nero ", in quanto gli scritti teorici che esso comprende costituiscono tutti un atto di fede nell'avvenire del cinema come espressione artistica e come strumento di cultura, oltre che una affermazione senza esitazioni di un cinema cinematografico ».

Nel secondo volume dell'Antologia sono stati raccolti gli scritti teorici di minore ampiezza, ma pur tuttavia indicativi dei contributi sostanziali che in quegli anni dedica « Bianco e Nero » in Italia allo studio del fenomeno del cinema e alla formazione di una cultura e di una coscienza critica propriamente cinematografica. Non essendo possibile soffermarsi qui a vagliare, anche brevemente, le idee espresse dai vari autori, per la complessità degli argomenti prospettati nelle numerose testimonianze che sono comprese in questo secondo volume, ci limiteremo a segnalare gli interventi che a nostro avviso possono ancor oggi offrire motivi d'interesse per gli studiosi e gli appassionati del cinema. Come ad esempio i saggi sui vari aspetti dell'espressione cinematografica di Jacopo Comin, Alberto Cavalcanti, Antonio Covi, Mario Verdone e Gunther Groll; e le annotazioni concernenti il montaggio e la tecnica della sceneggiatura di Renato May. Ugualmente importante ci sembrano le considerazioni di Barbaro riguardanti la prosa cinematografica, e le osservazioni di Gian Francesco Luzi ed Emilio Villa sui modi e sul ritmo

della narrazione nel cinema. Rilevante è il testo sul cinema d'avanguardia sostenuto in modo convincente da Germaine Dulac che lo ritiene indispensabile al conseguimento di esiti appartenenti alla sfera dell'arte, oltre che necessario a far migliorare il livello della produzione industriale.

In questa proficua messe di tesi sempre sviluppate con scrupolosità scientifica, si immettono come apporti preminenti i contributi a carattere filosofico inerenti alla spiritualità del cinema, di Galvano della Volpe e di Raffaele Mastrostefano; gli studi di estetica dello stesso Galvano della Volpe, di Rosario Assunto e Fernando Vela; il testo sulla psicologia cinematografica di Agostino Gemelli; gli scritti che si occupano della musica nel film, di Luigi Chiarini e del musicologo Luciani, e delle connessioni tra cinema e arti figurative di Libero de Libero. Per ciò che riguarda i problemi della scenografia e della poetica ambientale è degna della massima attenzione la tesi di Glauco Viazzi. Non mancano, inoltre, interventi di letterati quali Angioletti, Brancati, Carlo Bo, Macchia, e del commediografo Ugo Betti. Della rubrica « Gli intellettuali e il cinema », iniziata da « Bianco e Nero » nel '41, abbiamo una congrua selezione in cui figurano, tra le altre, le firme di Ugo Spirito, Antonio Pietrangeli, René Clair e Michelangelo Antonioni. Chiude il secondo volume una raccolta di recensioni a pubblicazioni apparse nei diversi Paesi, riguardanti il cinema. Il che comprova come « Bianco e Nero » abbia assolto in quegli anni ad una tempestiva funzione informativa anche in questo particolare settore, favorendo la conoscenza di studi e problemi poco conosciuti in Italia, e stimolando prospettive critiche ed estetiche più aperte, non conformi alle categoriche proposizioni fasciste.

Il terzo volume, in due tomi, comprendente scritti storici e critici, e il quarto, che riporta sceneggiature di alcuni film, sono a cura di Leonardo Autera il quale, nella sua circostanziata introduzione, pone in debito risalto gli aspetti concreti dell'azione svolta da « Bianco e Nero » sul finire degli anni trenta e i primi anni del decennio successivo. « La speculazione e la sistemazione teorica sulle pagine di " Bianco e Nero " — scrive Autera — sono sempre andate di pari passo all'applicazione pratica, all'analisi del film sia dell'epoca che del passato e alla loro collocazione storica, con un criterio di disamina critica rigorosamente scientifico, attento alle più minute indicazioni dell'opera cinematografica attraverso i suoi specifici aspetti figurativi e ritmici ».

È un'affermazione fondata su motivi che riteniamo validi in quanto trova pronta conferma nei testi collocati nel primo tomo del terzo volume. A cominciare dall'ampio saggio di Jacopo Comin, « Appunti sul cinema d'avanguardia », che apre la raccolta riservata alla parte storica, in cui figurano, tra gli altri, le parsuasive annotazioni di Emilio Cecchi sulla stanchezza del cinema americano; le acute investigazioni di Roberto Paolella sul tempo e sullo spazio nella storia del film; la breve, ma significativa storia della tecnica del cinema in funzione dell'arte di Francesco Pasinetti; gli scritti davvero stupefacenti di Glauco Viazzi sulla simbologia ed analogia nel film e sulla conoscenza del cinema fantastico. A parte certe riserve, possono ancora adesso essere in gran parte accettate le panoramiche sul cinema danese di Gianni Puccini, sul cinema indiano di Giuseppe Tucci, sul cinema italiano nel '40 dello stesso Puccini, e

le prospettive del nostro cinema di Antonio Pietrangeli.

Nella sezione che raccoglie i testi critici sono da sottolineare gli scritti di Trompeo, Casiraghi e Viazzi. Numerose sono infine le recensioni a film che tuttora conservano una loro validità, come quelle, soprattutto, di Barbaro e di Pietrangeli. A questi resoconti, cui « Bianco e Nero » ha sempre riservato ampio spazio anche ai nostri giorni, è dedicato tutto il secondo tomo del terzo volume dell'Antologia, che è completata da un quarto volume in cui sono riunite le sceneggiature di film dell'importanza di « Kermesse eroica », « Un chien andalou », « I proscritti », tanto per citare alcuni dei film sui quali allora si discusse ampiamente e con grande impegno.

Per concludere questi rapidi cenni sull'Antologia di Bianco e Nero siamo concordi con Mario Verdone laddove scrive: « La vera forza di " Bianco e Nero " fu di mantenersi il più possibile, nonostante le non poche difficoltà, sul piano culturale e non su quello ideologico. Preoccupazione della rivista non fu indicare perentoriamente il detentore del " verbum " e il propagatore delle idee giuste. Agì piuttosto come il filosofo che nelle aule universitarie è anzitutto storico: e che offrendo direttamente il materiale degno di studio, permette all'allievo di discutere, di riflettere, e di scegliere. Facendo opera di storico, l'organo del Centro Sperimentale di Cinematografia ha, in primo luogo, posto solide basi ad una nascente cultura cinematografica; e nello stesso tempo ha mirato ad un altro fine che resta, anch'esso, una delle glorie di " Bianco e Nero ": avvicinare la cultura al cinema e il cinema alla cultura ». Il che, aggiungiamo, noi, ci sembra risulti appieno scorrendo le pagine dell'Antologia di Bianco e Nero 1937-43: una documentazione che testimonia la validità di un impegno culturale durante anni in cui tutti i valori erano in balìa delle frenetiche esaltazioni del fascismo.

Antonio Bandera

Enciclopedia dello spettacolo - Aggiornamento 1955-1965, Unione Editoriale, Roma, 1966.

In otto anni la « Enciclopedia dello Spettacolo » pubblicò nove volumi. Mentre uscivano, nuovi nomi in tutte le arti dello spettacolo venivano alla ribalta. Sorgevano nuovi movimenti nel teatro e nel cinema. Vedette importanti si affermavano presso i pubblici di tutto il mondo. Logico era che si prendesse la iniziativa di una parte integrativa, e un primo tomo è uscito abbastanza celermente sotto la vigile direzione di Francesco Savio. Ma l'opera dell'*équipe* della Enciclopedia non finisce qui. È già in corso il lavoro per l'Indice generale dei titoli. Poi seguirà un aggiornamento delle voci già comprese nei volumi precedenti. Così il poderoso repertorio — unico al mondo — concepito e iniziato da Silvio D'Amico non accenna ad esaurirsi. Anzi ci accompagna nel nostro lavoro quotidiano e quasi ci permette di ... non invecchiare.

Il decimo volume è dedicato agli anni 1955-65. Nomi celebri del teatro vi hanno trovato posto — Adamov, Beckett, Albee, Billetdoux, Pinter — e della musica — Nono, Berio —, della danza — Nureyev, Béjart, Carla Fracci —, del circo — Orfei, Popov —, dei complessi musicali più famosi — i Bea-

tles —, insieme a voci che riguardano il « teatro dell'assurdo », il « Living Theatre », il cinema-verità, il « free cinema », la « fantascienza », nonché i termini derivati dalla televisione (originale televisivo, telefilm, ecc.).

Per quel che riguarda i nomi più in vista dell'olimpo cinematografico di questo decennio — registi, operatori, attori, scrittori, scenografi e costumisti — ricorderemo Bardem, Čuckraj, Max Von Sydow, Ingrid Thulin, De Seta, Di Venanzo, Resnais, Richardson, Franjou, Gherardi, Losey, Malle, Robbe-Grillet, Pasolini, Samsonov, Etaix, Varda: ad essi dedicano rigorose biografie i migliori rappresentanti della critica contemporanea.

MARIO VERDONE

Film usciti a Roma dal 1° al 30-VI-1966

a cura di ROBERTO CHITI

Agente 3S3, massacro al sole.
Agente X-77, ordine di uccidere - v. *Baraka sur X-77.*
Amore, Un.
Andremo in città.
Brigata invisibile, La - v. *The Naked Brigade.*
Colpo segreto - v. *L'age ingrat.*
Conquistatore di Atlantide, Il.
Danger - Dimensione morte - v. *Train d'enfer.*
Dove la terra scotta - v. *Man of the West* (riedizione).
Gangsters, I - v. *The Killers* (riedizione).
Gatta sul tetto che scotta, La - v. *Cat on Hat Tin Roof* (riedizione).
Gioventù bruciata - v. *Rebel without a Cause* (riedizione).
Grande impostore, Il - v. *The Great Impostor* (riedizione).
Idoli controluce.
Lunga notte dell'orrore, La - v. *The Plague of the Zombies.*
Maledetto imbroglio, Un (riedizione).
Marie Chantal contro il dr. Kha - v. *Marie Chantal contre le Docteur Kah.*
Mark Donen agente Z-7.
Massacro a Phantom Hill - v. *Incident at Phantom Hill.*
Merletto di mezzanotte - v. *Midnight Lace* (riedizione).
Mia terra, La - v. *This Earth Is Mine!* (riedizione).
Missione Caracas - v. *Mission spéciale à Caracas.*
Mister Omicidi - v. *Kind Hearts and Coronets* (riedizione).
Nessuno mi può giudicare.
New York chiama Superdrago.
New York Press, operazione dollari - v. *The Crooked Road.*
90 notti in giro per il mondo (riedizione).
Onibaba - Le assassine - v. *Onibaba.*
Operazione terzo uomo - v. *Schüsse im 3/4 Takt.*
Peccatori di Peyton, I - v. *Peyton Place* (riedizione).
Per favore, chiudete le persiane - v. *Les bons vivants.*
Per mille dollari al giorno.
Per un dollaro di gloria.
Poliziotto 202, Il - v. *Allez, France!*
Pugni, pupe e pepite - v. *North to Alaska* (riedizione).
4 dollari di vendetta.
Questo è il mondo delle donne - v. *Primitive London.*
Questo pazzo, pazzo mondo della canzone.
Racconti a due piazze - v. *Le lit à deux places.*
Rapina del secolo, La - v. *Six Bridges to Cross* (riedizione).
Rasputin, il monaco folle - v. *Rasputin - The Mad Monk.*
Scala al Paradiso - v. *A Matter of Life and Death* (riedizione).
Sfida a Glory City - v. *Die Hölle von Manitoba.*
Signora omicidi, La - v. *The Lady-Killers* (riedizione).
Sorpasso, Il (riedizione).
Sperone nero, Lo - v. *Black Spurs.*
Spietata Colt del Gringo, La - v. *La venganza de Sol Lester.*
Spogliarello per una vedova - v. *Promise Her Anything.*
Squadriglia d'eroi - v. *Flying Leathernecks* (riedizione).
Strano mondo di Daisy Clover, Lo - v. *Inside Daisy Clover.*
Tecnica di un omicidio.

Te lo leggo negli occhi.
Terzo occhio, Il.
Teschio mlaedetto, Il - v. *The Skull.*
Ulisse.
Un dollaro d'onore - v. *Rio Bravo* (riedizione).
Uomo dalla pistola d'oro, L' - v. *Diez mil dolares vivo o muerto.*
Uomo di ferro, L' - v. *The Iron Man* (riedizione).
Vamos Gringo - v. *The Jayhawkers* (riedizione).

ABBREVIAZIONI: *r.* = regìa; *superv.* = supervisione; *s.* = soggetto; *sc.* = sceneggiatura; *adatt.* = adattamento; *dial.* = dialoghi; *f.* = fotografia; *e.f.s.* = effetti fotografici speciali; *m.* = musica; *scg.* = scenografia; *e.scg.s.* = effetti scenografici speciali; *c.* = costumi; *cor.* = coreografia; *e.s.* = effetti speciali; *mo.* = montaggio; *int.* = interpreti; *p.* = produzione; *p.a.* = produttore associato; *o.* = origine; *d.* = distribuzione.

AGE INGRAT, L' (Colpo segreto) — **r.** : Gilles Grangier - **s.** e **sc.** : Pascal Jardin, Claude Sautet, G. Grangier - **f.** (Dyaliscope) : Robert Le Febvre - **m.** : Georges Delerue - **scg.** : Jacques Colombier - **mo.** : Jacqueline Douarinou, Eva Zora - **int.** : Jean Gabin (Malhouin), Fernandel (Lartigue), Marie Dubois (Marie Malhouin), Franck Fernandel (Antoine Lartigue), Paulette Dubost (Françoise Malhouin), Madeleine Sylvain (Eliane Lartigue), Henry Rellys, Franck David, Christine Simon, Noël Roquevert, Nicole Courget, Georges Roustan, Joël Montaillet, Andrex, Yvonne Gamy, Riri Beuf, Jean-Pierre Sardo - **p.** : Gafer - **o.** : Francia, 1964 - **d.** : DAI (reg.).

AGENTE 3S3, MASSACRO AL SOLE / AGENTE 3S3, ENVIADO ESPECIAL — **r.** : Simon Sterling [Sergio Sollima] - **s.** : S. Sollima - **sc.** : S. Sollima, Simon O 'Neill, Jesus Maria de Arozamena - **f.** (Techniscope, Techinicolor) : Carlo Carlini - **m.** : Piero Umiliani - **scg.** : Mary Jo Lows - **mo.** : Bruno Mattei - **int.** : Giorgio Ardisson (Agente 3S3), Frank Wolff (agente segreto russo), Evi Marandi (agente segreto inglese), Fernando Sancho (generale Siqueiros), Michel Lemoine, Leontine May, Luz Marquez, Claude Ruffin, Salvatore Borgese, Maria Granada, Eduardo Fajardo, Porfiria Sanchiz, Beni Deus, Luis Induñi, Dina Loy, Ursula Rank, Frank Castle, Kitty Swan, John Carstens, Christa Lang - **p.** : Cineproduzioni Associate / Cesareo Gonzales Prod. / Les Films Copernic - **o.** : Italia-Spagna-Francia, 1966 - **d.** : Filmar.

ALLEZ, FRANCE ! (Il poliziotto 202) — **r.** : Robert Dhéry - **s.** : Pierre Tchernia - **sc.** : R. Dhéry, P. Tchernia, Jean Lhote, Colette Brosset - **f.** (Eastmancolor) : Jean Tournier, Henri Tiquet - **m.** : Gérard Calvi - **scg.** : Jean Mandaroux - **mo.** : Albert Jurgenson - **int.** : Robert Dhéry (Robert), Colette Brosset, Raymond Bussières, Diana Dors, Jean Carmet, Bernard Cribbins, Pierre Dac, Pierre Doris, Ronald Fraser, Henri Genes, Bernard Lajarrige, Jean Lefebvre, Jacques Legras, Robert Burnier, Pierre Olaf, Jean Richard, Robert Rollis, Richard Vernon, Catherine Sola, Pierre Tchernia, Ronald Reagan - **p.** : Le Film d'Art - Les Films Arthur Lesser - Les Films Borderie - **o.** : Francia, 1964 - **d.** : Euro.

AMORE, UN — **r.** : Gianni Vernuccio - **s.** : dal romanzo di Dino Buzzati - **sc.** : Ennio De Concini, Eliana De Sabata, Enzo Ferraris - **f.** : Aldo Scavarda - **m.** : Giorgio Gaslini - **canzone « Un amore » cantata da** Pino Donaggio - **scg.** : Mauro Bertinotti - **mo.** : G. Vernuccio - **int.** : Rossano Brazzi (Antonio Dorigo), Agnès Spaak (Laide), Marisa Merlini (Ermelina), Lucilla Morlacchi (Luisa), Gérard Blain (il « cugino »), Alice Field, Cesare Barilli, Lina Rainer, Stella Monclar, Lina Pozzi, Wilma Casagrande, Febo Villani, Anna Maria Aveta - **p.** : G. Vernuccio e Giuseppe Brun per la Prima Film / Produzione Vernuccio / Paris Inter Productions - **o.** : Italia-Francia, 1965 - **d.** : regionale.

ANDREMO IN CITTÀ — r. : Nelo Risi.

Vedere giudizio di Guido Cincotti e dati in questo numero (Festival di San Sebastiano).

BARAKA SUR X-77/ OPERAION SILENCIO (Agente X-77, ordine di uccidere) — r. : Maurice Cloche e Edgar Lawson - **s. :** Eddy Ghilani - **sc. :** Giovanni Simonelli - **f.** (Techniscope, Technicolor) : Franco Vitrotti - **m. :** Georges Garvarentz - **int. :** Gérard Barray (Serge), Sylva Koscina (Malya), Agnès Spaak (Ingrid), José Suarez (Frank alias Dimitri), Renato Baldini (dott. Lupesco), Yvette Lebon (segretaria di Lupesco), Gérard Tichy (dott. Reichemann), Giacomo Furia (colonnello Paster), Nadia Brivio (Solange), Gemma Cuervo, Alberto Cevenini, Oscar Pellicer - **p. :** Capitol Film Intercontinental / P. C. Balcazar / C.C.M. - **o. :** Francia-Spagna - Italia, 1966, - **d. :** regionale.

BLACK SPURS (Lo sperone nero) — r. : R. G. Springsteen - **s. e sc. :** Steve Fisher - **f.** (Techniscope, Techinicolor) : Ralph Woolsey - **scg. :** Ray Moyer - **mo. :** Archie Marshek - **int. :** Rory Calhoun (Santee), Terry Moore (Anna), Linda Darnell (Sadie), Scott Brady (Tanner), Lon Chaney jr. (Gus Kile), Bruce Cabot (Henderson), Richard Arlen (Pete), James Best (sceriffo Ralph Elkins), De Forest Kelley (altro sceriffo), Joe Hoover (Swifty), James Brown (sceriffo Nemo), Manuel Padilla (Manuel), Patricia Owens (Clare), Jerome Courtland (Sam Grubbs), Robert Carricart (El Pescadore), Chuck Roberson (Norton), Jeanne Baird (signora Nemo), Sandra Giles, Sally Nichols, Rusty Allen (le figlie di Sadie) - **p. :** A. C. Lyles per la Paramount - A. C. Lyles Prod. - **o. :** U.S.A., 1964-65 - **d. :** Paramount.

BONS VIVANTS, Les (Per favore, chiudete le persiane) — r. : Gilles Grangier (I° e II° episodio) e Georges Lautner (III° episodio) - **s. :** Paul Reboux, Charles Muller - **sc. :** Albert Simonin, Albert Kantoff, Michel Audiard - **f. :** Robert Le Febvre e Maurice Fellous - **m. :** Michel Magne - **scg. :** Paul Boutié, Robert Bouladoux - **mo. :** Jacqueline Phiedot, Michèle David - **I° episodio : La fermeture - int. :** Bernard Blier (il signor Charles Robin), Dominique Davray (madame), Yori Bertin (una « ragazza »), Frank Villard (il signor Marcel) - **II° episodio : Le proces - int. :** Andrea Parisy (Lucette), Bernard Dheran (avvocato di parte civile), Darry Cowl (avvocato della difesa), Pierre Bertin (presidente del tribunale), Jean Carmet (il ladro della antenna), Jean Lefebvre (il ladro dei gioielli) - **III° episodio : Les bons vivants - int. :** Louis de Funès (Léon Hautepin), Mireille Darc (Héloïse), Jean Richard, Hubert Deschamps, Albert Remy, Bernadette Lafont - **altri int. vari episodi :** Gianna Serra, Jacques Marin, Michèle Bardollet, Henri Virlojeux, Gabriel Gobin, Grosso, Albert Michel, Régine Motte, Lidie Marguet, Christa Nelli, Maria Rosa Rodriguez, - **p. :** Robert Dorfmann per Les Films Corona - Transinter Film / Sancro Film - **o. :** Francia-Italia, 1966 - **d. :** Columbia-Ceiad.

CONQUISTATORE DI ATLANTIDE, Il — r. : Alfonso Brescia - **s. e sc. :** A. Brescia, Franco D'Este - **f.** (Techniscope, Technicolor) : Fausto Rossi - **m. :** Ugo Filippini - **mo. :** Nella Nannuzzi - **int. :** Kirk Morris (Eracle), Luciana Gilli (Virna), Hélène Chanel (la regina Ming), Piero Lulli, Andrea Scotti, Mahmud El Sabbà - **p. :** P.C.A. Produzione Film / Copro Film - **o. :** Italia-RAU, 1965 - **d. :** regionali.

CROOKED ROAD, The (New York Press, operazione dollari) — r. : Don Chaffey - **s. :** da un romanzo di Morris L. West - **sc. :** J. Garrison, D. Chaffey - **f. :** Stephen Dade - **m. :** Bojan Adamic - **mo. :** Peter Tanner - **int. :** Robert Ryan, Stewart Granger, Nadia Gray, Marius Goring, Catherine Woodville, George Coulouris, Robert Rietty, Milan Micic, Demeter Ditenc, Murray Kash. - **p. :** David Henley per la Argo Film Production - **o. :** Gran Bretagna, 1964 - **d. :** Indief.

DIEZ MIL DOLARES VIVO O MUERTO (L'uomo dalla pistola d'oro) — r. : Alfonso Balcazar - **s. e sc. :** Giovanni Simonelli, A. Balcazar - **f.** (Totalscope, Eastmancolor) : Mario Capriotti, Stelvio Massi, Victor Monreal - **m. :** Angelo F. Lavagnino - **scg. :** Nedo Azzini - **c. :** Rafael Borque - **mo. :** I.C.M. - **int. :** Carl Mohner (Doc Manos De Plata), Luis Davila (Slade), Gloria Milland (Norma), Fernando Sancho

(Reyes), Umberto Raho (Broga), Loris Doddi, Dario De Grassi, Franco Balducci, Pedro Gil, Irene Mir, Evar Maran - **p.** : P. C. Balcazar / West Film-Flora Film - **o.** : Spagna-Italia, 1965-66 - **d.** : Variety Film.

HOLLE VON MANITOBA, Die / UN LUGAR LLAMADO GLORY (Sfida a Glory City) — **r.** : Sheldon Reynolds - **s.** : Jerold Hayden-Boyd - **sc.** : Edward Di Lorenzo, Jerold Hayden-Boyd, Fernando Lamas - **f.** (Techniscope, Technicolor) : Federico G. Larraya - **m.** : Angel Artega - **scg.** : Heinrich Weidenmann, Enrique Alarcon - **mo.** : Renato Cinquini - **int.** : Lex Barker (Brenner), Pierre Brice (Reese), Marianne Koch, Hans Nielsen, Wolfgang Lukschy, Gérard Tichy, Jorge Rigaud, Angel del Pozo, Santiago Rivero, Carlos Casaravilla, Santiago Ontanon, Aldo Sambrelli Antonio Molino Rojo - **p.** : Artur Brauner, Bruce Balaban e Danilo Sebasini per la C.C.C. Film / Midega Film - **o.** : Germania Occid. - Spagna, 1965 - **d.** : M.G.M.

IDOLI CONTROLUCE — **r.** : Enzo Battaglia - **s.** : E. Battaglia da un'idea di Walter Navarra - **sc.** : E. Battaglia, Giorgio Prosperi - **f.** (Eastmancolor) : Guido Cosulich De Pecine - **m.** : Ennio Morricone - **scg.** : Nice Sparano - **mo.** : Maria Rosada - **int.** : Enrique Omar Sivori (Enrique Omar Sivori), Massimo Girotti (Ugo Sanfelice), Valeria Ciangottini (Liliana), Johanna Shimkus (Alexandra), Riccardo Garrone (Arturo Baldi), Gaspare Zola (Nanni Moretti), Angela Freddi (Ada Mauri), Edy Biagetti (il dirigente), Nicole Tessier (Olivia Cesarini Argan), John Charles (John Charles), Giuseppe Adami (Giuseppe Adami), Alfredo Dari (Renato Cesarini), Beppe Barletti (il giornalista), il Teatrino de « I Gufi » - **p.** : Walter Navarra per la DI.DO (Didattica Documentari), Torino - **o.** : Italia, 1965 - **d.** : Dino De Laurentiis Cinematografica.

INCIDENT AT PHANTOM HILL (Massacro a Phantom Hill) — **r.** : Earl Bellamy - **s.** : Harry Totelman - **sc.** : Frank Nugent, Ken Pettus - **f.** (Technicolor) : William Margulies - **m.** : Hans J. Salter - **scg.** : Alexander Golitzen, Howard Johnson - **mo.** : Gene Milford - **int.** : Robert Fuller (Matt Martin), Jocelyn Lane (Memphis), Dan Duryea (Joe Barlow), Tom Simcox (Adam Long), Linden Chiles (dott. Hanneford), Claude Akins (Krausman), Noah Beery jr. (O'Rourke), Paul Fix (gen. Hood), William Phipps (Trader), Don Collier (Drum), Denver Pyle, Mickey Finn (cacciatori) - **p.** : Harry Tatelman per la Universal - **o.** : U.S.A., 1965 - **d.** : Universal.

INSIDE DAISY CLOVER (Lo strano mondo di Daisy Clover) — **r.** : Robert Mulligan.

Vedere recensione di Morando Morandini e dati in questo numero.

LIT À DEUX PLACES, Le (Racconti a due piazze) — **f.** : Tonino Delli Colli - **m.** : Georges Garvarentz - **scg.** : Amedeo Mellone - **mo.** : Ornella Micheli - **I° Episodio : LA CULLA** - **r.** : Jean Delannoy - **s.** : da un racconto di Jean De La Fontaine - **sc.** : J. Delannoy e Antoine Bloody - **int.** : Jean Richard, Caroll Brown [Carla Calò], Catherine Clarence, Jacques Audoux - **II° episodio : LO STRANIERO DI PASSAGGIO** - **r.** : François Dupont-Midy - **s.** : Alfredo Giannetti - **sc.** : F. Dupont-Midy, Jean Loup Dabadie - **int.** : Sylva Koscina, Michel Serrault - **III° episodio : IL MOSTRO** - **r.** : Al World [Alvaro Mancori] - **s.** e **sc.** : A. Mancori, Marlon Sirko [Mario Siciliano] - **int.** : Nino Castelnuovo, France Anglade, Leopoldo Trieste, Silla Bettini - **IV° episodio : MORIRE PER VIVERE** — **r.** : Gianni Puccini - **s.** : da un atto unico di Eduardo De Filippo - **sc.** : Bruno Baratti, G. Puccini - **int.** : Margaret Lee, Lando Buzzanca, Franco Parenti, Pasquale De Martino - **V° episodio : LA PROVA** - **r.** : Jean Delannoy - **s.** e **sc.** : Darry Cowl, Jean Loup Dabadie - **int.** : Darry Cowl, Dominique Boschero, Jacques Charron - **p.** : Cineurop / Metheus Film - Alvaro Mancori Prod. - Anna Maria Chretien - **o.** : Francia-Italia, 1965 - **d.** : Imperialcine (regionale).

LUGAR LLAMADO GLORY, Un — v. **HOLLE VON MANITOBA, Die.**

MARIE CHANTAL CONTRE LE DOCTEUR KAH (Marie Chantal contro il dr. Kha) — **r.** : Claude Chabrol - **s.** : Jacques Chazot - **sc.** : C. Chabrol, Christian

Yves e Daniel Boulanger - **f.** (Eastmancolor) : Jean Rabier - **m.** : Pierre Jansen - **scg.** : naturale - **mo.** : Jacques Gaillard - **int.** : Marie Laforêt (Marie Chantal), Serge Reggiani, Francisco Rabal, Antònio Passalia, Akim Tamiroff, Charles Denner, Eugenio Di Pietra, Roger Hanin, Onofrio Arcoleo, Roberto Burnier, Stephane Audran, Gerard Tichy, Gilles Chusseau - **p.** : Rome Paris Films - Productions G. de Beauregard / DIA Film / Mega / Maghreg Uni Film - **o.** : Francia-Spagna-Italia-Marocco - 1965 - **d.** : Panta (regionale).

MARK DONEN AGENTE Z-7 / AGENTE Z-7, MISION HELIODASER — **r.** e **s.** : Giancarlo Romitelli - **sc.** : Ennio De Concini, Robert Veller, G. Romitelli - **f.** (Techniscope, Technicolor) ; Guglielmo Mancori - **m.** : Aldo Piga - **scg.** : Adolfo Cofino, Giuditta Mafai - **mo.** : Mario Russo - **int.** : Lang Jeffries (Mark Donen), Mitsouko (Seyna), Carlo Hintermann (prof. Klaus Liebrich), Laura Valenzuola, Loredana Nischiak, Joachin Hansen, Luis Peña, Miguel S. Del Castillo, Alvaro De Luna, Lorenzo Robledo, Christiane Maybach, John Matthews, Max Lawrence, Romano Gemini - **p.** : Aldo Pigá e Sam Wqaynberg per la CA.PI. Film / Agata Films / Planet Film - **o.** : Italia-Spagna-Germania Occid., 1965 - **d.** : regionale.

MISSIONE SPECIALE A CARACAS (Missione Caracas) — **r.** : Raoul André - **s.** : dal romanzo « Tredici donne » di Claude Rank - **sc.** : R. André, C. Rank - **dial.** : Jean Curtelin, Gianfranco Parolini, Vinicio Marinucci - **f.** (Cinemascope, Eastmancolor) : Pierre Petit - **m.** : Michel Magne - **scg.** : Louis Le Barbenchon, Sigfrido Burman - **mo.** : Gabriel Rongier - **int.** : Rod Carter (agente Gil Becker), Louise Carletti, Jany Clair, Saro Urzi, Sonia Bruno, Mireille Granelli Manni, Alain Gotvalles, Yvonne Monlaur, Dominique Page, Christa Lang, Dominique Saint-Pierre, Michel Lemoine, Claude Salez, Josy Andrieu, Janine Raynaud, Manuel Zarzo, Alain Bauvette, Christian Mervil, Manga Tani, Angel del Pozo, Paul Demange, Henri Lambert - **p.** : Robert de Nesle per la C.F.F.P. / URFESA / Italia Film - **o.** : Francia-Spagna-Italia, 1965 - **d.** : Titanus.

NAKED BRIGADE, The (La brigata invisibile) — **r.** : Maury Dexter - **s.** : Irwin Winehouse - **sc.** : Albert J. Cohen, A. Sanford Wolf - **f.** A. Karides Fuchs - **m.** : Theo Fanidi - **mo.** : El Siaskas - **int.** : Shirley Eaton, Ken Scott, Mary Chronopoulou, John Holland, Sonia Zoidou, Eleni Zaferiou, Aris Vlachopoulos, Patrick Kavanaugh, Clive Russell, Karl Nurk, N. Papaconstantinou, Christopher Himaras, Socrates Corres, Zanino Papadopoulos, Gikas Biniaris, Costas Balademas - **p.** : Albert J. Cohen per la Box Office Attractions / Alfa Studios - **o.** : USA - Grecia, 1964-65 - **d.** : Universal.

NESSUNO MI PUO GIUDICARE — **r.** : Ettore M. Fizzarotti - **s.** : Sergio Bonotti - **sc.** : Gianni Grimaldi - **f.** : Stelvio Massi - **m.** : Gianfranco Monaldi - **scg.** : Elio Costanzi - **mo.** : Roberto Perpignani - **int.** : Laura Efrikian (Laura), Fabrizio Moroni (Fabrizio), Caterina Caselli (Marina), Alberto Terrani (Alberto), Nino Taranto (Antonio), Clelia Matania (segretaria del direttore), Gino Bramieri (il direttore), Vittorio Congia (ascensorista), Wanda Capodaglio (la nonna di Laura), Carlo Taranto, Rosella Spinelli, Danilo Massi, Mirella Panfili, il complesso « Gli amici » di Caterina Caselli - **p.** : Sergio Bonotti e Gilberto Carbone per la Mondial TE.FI. - **o.** : Italia, 1966 - **d.** : Titanus.

NEW YORK CHIAMA SUPERDRAGO — **r.** : Calvin Jackson Paget [Giorgio Ferroni] - **s.** : G. Ferroni - **sc.** : Mike Mitchell, Bill Coleman, Remigio Del Grosso, G. Ferroni, Roberto Amoroso - **f.** (Romavision, Eastmancolor) : Toni Secchi - **m.** : Benedetto Ghiglia - **scg.** : Arrigo Equini - **mo.** : Antonietta Zita - **int.** : Ray Danton (Bryan Cooper), Margaret Lee (Cynthia Fulton), Carlo D'Angelo (Fernand Lamas / Lucius Van Opel) Jess Hahn (Baby Face), Marco Guglielmi, Carlo Hintermann, Adriana Ambesi, Solvi Stubing, Gerhard Herter, Jacques Herlin, Benito Stefanelli, Renato Romano e Marisa Mell (Charity Farrell) - **p.** : Roberto Amoroso per la Ramo Film - Fonoroma / C.I.C.C. - Film Borderie / Gloria Film - **o.** : Italia-Francia-Germania Occid., 1965 - **d.** : Euro.

ONIBABA (Onibaba - Le assassine) — r. : Kaneto Shindo.

Vedere recensione di Guido Cincotti in questo numero.

OPERACION SILENCIO : Vedi **BARAKA SUR X-77.**

PER MILLE DOLLARI AL GIORNO — r. : Silvio Amadio - **s.** e **sc. :** S. Amadio, Tito Carpi, Luciano Gregoretti - **f.** (Techniscope, Technicolor) : Mario Pacheco - **m. :** Gino Peguri - **scg. :** Eduardo Torre de La Fuente - **mo. :** José Antonio Rojo, Vincenzo Tomassi - **int. :** Zachary Hatcher (Hud Backer), Dick Palmer [Mimmo Palmara] (Steve Benson), Anna Maria Pierangeli (Betty Benson), Pepe Calvo (Carranza), Ruben Rojo (Jason Clark), Mirko Ellis (Wayne Clark), Manuel Clark (Gil Clark), Tom Felleghi (giudice Gowan), Enrique Avila, Corrado Annicelli, Mara Burgo, Nando Angelini, Angel Menendez, Victoria Salcedo, Gabriella Schettino - **p. :** Tirso Film / Petruka Film - **o. :** Italia-Spagna, 1965 - **d. :** Interfilm (regionale).

PER UN DOLLARO DI GLORIA — r. : Fernando Cerchio - **s. :** Jesus Navarro - **sc. :** Ugo Liberatore, F. Cerchio - **f.** (Techniscope, Technicolor) : Emilio Foriscot - **m. :** Carlo Savina - **mo. :** Gian Maria Messeri - **int. :** Broderick Crawford, Elisa Montes, Mario Valdemarin, Hugo Arden [Ugo Sasso], Umberto Ceriani, Julio Peña, Nando Angelini, Tomas Pico, Carlos Meudi - **p. :** Terra Film - Filmes Cinemat. S.E.C. / Fenix - **o. :** Italia-Spagna, 1965 - **d. :** regionale.

PLAGUE OF THE ZOMBIES, The (La lunga notte dell'orrore) — r. : John Gilling - **s.** e **sc. :** Peter Bryan - **f.** (Technicolor) : Arthur Grant - **m. :** James Bernard - **scg. :** Bernard Robinson e Don Mingaye - **e.s. :** Bowie Films - **mo. :** Chris Barnes - **superv. mo. :** James Needs - **int. :** Andre Morell (Sir James Forbes), Diane Clare (Sylvia), Brook Williams (dott. Peter Tompson), Jacqueline Pearce (Alice), John Carson (Clice Hamilton), Alex Davion (Denver), Michael Ripper (serg. Swift), Marcus Hammond (Martinus), Dennis Chinnery (poliziotto Chrixtian), Louis Mahoney (servo di colore), Roy Royston (vicario), Ben Aris (John Martinus), Tim Condron, Bernard Egan, Norman Mann, Francis Wiley - **p. :** Anthony Nelson Keys per la Hammer - **o. :** Gran Bretajna, 1966 - **d. :** Dear-Fox.

PRIMITIVE LONDON (Questo è il mondo delle donne) — r., s. e sc. : Arnold Louis Miller - **f.** (Eastmancolor) : Stanley A. Long - **m. :** Basil Kirchin - **mo. :** Stephen Cross - **int. :** Ray Martine, McDonald Hobley, Billy J. Kramer, Diana Noble, Vicki Grey - **p. :** Searchlight - Troubadour - **o. :** Gran Bretagna, 1965 - **d. :** regionale.

PROMISE HER ANYTHING (Spogliarello per una vedova) — r. : Arthur Hiller - **s. :** da un romanzo di Arne Sultan e Marvin Worth - **sc. :** William Peter Blatty - **f.** (Technicolor) : Douglas Slocombe - **m. :** John Barry, Leslie Bricusse - **scg. :** Wilfried Shingleton - **mo. :** John Shirley - **int. :** Warren Beatty (Harley Rummel), Leslie Caron (Michèle O'Brien), Bob Cummings (dott. Peter Brock), Hermione Gingold (signora Luce), Lionel Stander (Sam), Asa Maynor (Rusty), Kathleen Nesbitt (madre del dott. Brock), Keenan Wynn (Ange Luce), Michael Bradley (John Thomas), Bessie Love, Riggs O'Hara, Mavis Villiers, Hal Galili, Warren Mitchell, Ferdy Mayne, Sidney Tafler, Margaret Nolan, Vivienne Ventura, Anita Sharp Bolster, George Moon, Charlotte Holland, Chuck Juli, Michael Chaplin (Beatnik) - **p. :** Stanley Rubin per la Seven Arts-Ray Stark - **o. :** U.S.A., 1965 - **d. :** Paramount.

4 DOLLARI DI VENDETTA — r. : Alfonso Balcazar - **s.** e **sc. :** Bruno Corbucci, Giovanni Grimaldi - **f.** (Eastmancolor) : Clemente Santoni - **m. :** Benedetto Ghiglia - **scg. :** Riccardo Domenici, Juan Albert Soler - **mo. :** Juan Oliver - **c. :** Rafael Borque - **int. :** Robert Wood, Ghia Arlen [Dana Ghia], Angelo Infanti, Antonio Casas, Gerard Tichy, Antonio Molino Rojio, Gardenia Polito, Osvaldo Genazzani, Lucio Rosato, Giulio Maculani, Tomas Torres, José Manuel Martin, Gian Luigi Crescenzi - **p. :** A. Balcazar per la P. C. Balcazar / Ambrosiana Cinemat. - **o. :** Italia - Spagna, 1965 - **d. :** Titanus.

QUESTO PAZZO, PAZZO MONDO DELLA CANZONE — **r.** : Bruno Corbucci, Gianni Grimaldi - **s.** e **sc.** : B. Corbucci, G. Grimaldi - **f.** (Eastmancolor) : Luciano Trasatti - **m.** : canzoni attuali - **scg.** : Giulia Mafai, Alessandro Dell'Orto - **mo.** : Jolanda Benvenuti e Marisa Mendoli - **int.** : Aroldo Tieri, Alberto Bonucci, Vittorio Congia, Umberto D'Orsi, Sandra Mondaini, Valeria Fabrizi, Margaret Lee, Alina Zalewska, Annie Gorassini, Carlo Pisacane, I Pellerani, Marina Morgan, Andra Aureli, Nino Fuscagni, Dana Ghia, Françoise Hardy, Petula Clark, Dino, Lucio Dalla, Roby Ferrante, Nico Fidenco, Los Marcellos-Ferial, Remo Germani, Ricky Gianco, Udo Jurgens, Jenny Luna, Gianni Morandi, Rosy, Little Tony, Gino Paoli, E. Vianello, La Cricca, I Flippers - **p.** : Cinemar - **o.** : Italia, 1964 - **d.** : regionale.

RASPUTIN - THE MAD MONK (Rasputin, il monaco folle) — **r.** : Don Sharp - **s.** e **sc.** : John Elder - **f.** (Cinemascope, De Luxe color) : Michael Reed - **scg.** : Bernard Robinson e Don Mingaye - **m.** : Don Banks - **mo.** : Roy Hyde - **superv. mo.** : James Needs - **int.** : Christopher Lee (Rasputin), Barbara Shelley (Sonia), Richard Pasco (dott. Zargo), Francis Matthews (Ivan), Dinsdale Landen (Peter), Suzan Farmer (Vanessa), Renee Asherson (la zarina), Derek Francis (proprietario della locanda), Joss Ackland (vescovo), Robert Duncan (lo zarevic), Alan Tilvern (il « patron »), John Welsh (l'abate), John Bailey (fisico di corte) - **p.** : Anthony Nelson per la Hammer - **o.** : Gran Bretagna, 1965 - **d.** : Dear-Fox.

SCHUSSE IM 3/4 TAKT (Operazione terzo uomo) — **r.** : Alfred Weidenmann - **s.** : Herbert Reinecker - **sc.** : H. Reinecker, Franco Prosperi - **f.** (Eastmancolor) : Karl Löb - **m.** : Charly Niessen - **mo.** : Hermine Diethelm - **int.** : Pierre Brice, Heinz Drache, Daliah Lavi, Senta Berger, Jana Brejchová, Mario Girotti, Gustav Knuth, Anthony Driffing, Daniel Sola, Walter Regelsberger, Hans Unterkircher, Karl Zarda, Erica Vaal, Charles Regnier, Walter Giller, Paola Pitagora - **p.** : Wiener Stadthalle / Cinegai - **o.** : Austria-Italia, 1965 - **d.** : Panta (regionale).

SKULL, The (Il teschio maledetto) — **r.** : Freddie Francis - **sc.** : Milton Subotsky - **f.** (Technicolor, Techniscope) : John Wilcox - **m.** : Tubby Hayes - **scg.** : Bill Constable - **mo.** : Oswald Hafenrichter - **int.** : Peter Cushing (Christopher Maitland), Christopher Lee (Mathew Phillips), Patrick Wymark (Marco), Jill Bennett (signora Maitland), Anna Palk (la cameriera), Nigel Green, Michael Gough, George Coulouris, Peter Woodthorpe, April Olrich, Maurice Good, Patrick Magee, Frank Forsythe, Paul Stockhman, Geoffrey Cheshire - **d.** : Paramount.

Vedere giudizio di Tino Ranieri a pag. 93 e altri dati a pag. 104 del n. 10-11, ottobre-novembre 1965 (Festival di Trieste).

TECNICA DI UN OMICIDIO — **r.** : Frank Shannon [Franco Prosperi] - **s.** e **sc.** : Franco Prosperi - **f.** (Techniscope, Technicolor) : Erico Menczer - **m.** : Robby Poiterin - **scg.** : Hugo Hanier [Ugo Pericoli] - **mo.** : Mario Serandrei - **int.** : Robert Webber (Clint Harris), Jeanne Valerie (Mary), Franco Nero (Toni Lobello), José Louis de Vilallonga (dott. Goldstein), Cec Linder (Gastel), Theodora Bergery (Lucy), Michel Bardinet (Barry), John Hawkwood (andré Ferri) - **p.** : Felice Testa-Gay per la Cinegai / Rome-Paris - **o.** : Italia -Francia, 1966 - **d.** : Unidis.

TE LO LEGGO NEGLI OCCHI — **r.** : Camillo Mastrocinque - **s.** : Carlo Lombardi, Gino Stafford - **sc.** : Giorgio Prosperi, - **f.** : Giuseppe Aquari - **m.** : Guido Rely - **scg.** : Demofilo Fidani - **mo.** : Gisa Radicchi Levi - **int.** : Agnès Spaak, Dino, Nino Taranto, Tecla Scarano, Andreina Paul, Eleonora Bianchi, Mario Pisu, Maria Laura Rocca, Vittorio Congia, Giacomo Furia, Carlo Taranto, Mariangela Giordano, Edy Biagetti, Anna Campori, Attilio Dottesio, Dony Baster, Valentino Macchi, Gianni Dei, Nino Nini - **p.** : Carlo Lombardi per la Ecit - **o.** : Italia, 1965 - **d.** : regionale.

TERZO OCCHIO, Il — **r.** : James Warren [Giacomo Guerrini] - **s.** : Gille Reys - **sc.** : Phil Young, Dean Craig, Giacomo Guerrini - **adatt.** : P. Young - **f.** : Alessandro D'Eva - **m.** : Frank Mason [Francesco De Masi] - **scg.** : Samuel Fields - **mo.** : Donna Christie - **int.** : Franco Nero (Mino), Gioia Pascal (Marta), Diana Sullivan (Daniela

e Laura), Olga Sunbeauty [Olga Solbelli] (contessa madre di Mino), Marina Morgan (la donna del night club), Richard Hillock (un medico) - **p. :** Louis Mann [Luigi Carpentieri e Ermanno Donati] per la Panda Cinematografica - **o. :** Italia, 1965 - **d. :** Medusa (regionale).

TRAIB D'ENFER / TRAMPA BAJO EL SOL (Danger - Dimensione morte) — **r. :** Gilles Grangier - **s. :** dal romanzo « Combat de negrès » di René Cambon - **sc. :** Jacques Robert, G. Grangier - **f.** (Franscope, Eastmancolor) : Antonio Macasoli - **m. :** André Hossein - **scg. :** Jacques Colombier, Maurice Colasson - **mo. :** Jacqueline Douarinou - **int. :** Jean Marais (l'agente), Marisa Mell (Maria), Gerard Tichy (Alvarez), Howard Vernon, Antonio Casas, Carlos Casaravilla, José Manuel Martin, Jean Lara, André Cagnard, Gamil Rabib, Leon Zitrone, Rico Lopez - **p. :** Hélène Dassonville per la Marceau - Cocinor-Ceres Films / P. C. Balcazar - **o. :** Francia-Spagna, 1965 - **d. :** Panta (regionale).

VENGANZA DE SOL LESTER, La (La spietata Colt del Gringo) — **r. :** José L. Madrid - **s. :** Jesus Navarro - **sc. :** J. Navarro, Mike Ashley, A. S. Esteban - **f.** (Techniscope, Technicolor) : Marcello Gatti, Jaime Deu Casas - **m. :** Francesco De Masi - **scg. :** Giordana Bodoni e Andres Vallve - **c. :** Anna Stefani - **int. :** Jim Reed [Luigi Giuliani], Martha Dovan [Marta Padovan], Pat Greenhill [Germana Monteverdi], Carlos Otero, Indio Gonzales, Cesar Oginaga, Alberto Gadea, Antonio Jimenez Escribano, Gustavo Re - **p. :** Zely Kokunkera e Renzo Ricci per la Cooperativa Constallacion Cinedoris / Danny Film - **o. :** Spagna-Italia, 1965 - **d. :** regionale.

Riedizioni

CAT ON HAT TIN ROOF (La gatta sul tetto che scotta) — **r. :** Richard Brooks - **d. :** M.G.M.

Vedere giudizio di Tullio Kezich e dati a pag. 66 del n. 6, giugno 1959.

FLYING LEATHERNECKS (Squadriglia d'eroi - già : I diavoli alati) — **r. :** Nicholas Ray - **s. :** Kenneth Gamet - **sc. :** James Edward Grant - **f.** (Technicolor) : William E. Snyder - **m. :** Roy Webb - **scg. :** Albert S. D'Agostino, James W. Sullivan - **mo. :** Sherman Todd - **int. :** John Wayne, Robert Ryan, Don Taylor, Janis Carter, Jay C. Flippen, William Harrigan, James Bell, Barry Kelley, Maurice Jara, Adam Williams, James Dobson, Carleton Yonng, Steve Flagg, Brett King, Gorgon Gebert, Adam York, Lynn Stalmaster - **p. :** Edmund Grainger per la Hughes - R.K.O. - **o. :** U.S.A., 1951 - **d. :** regionale.

GREAT IMPOSTOR, The (Il grande impostore) — **r. :** Robert Mulligan - **d. :** Universal.

Vedere giudizio di Tino Ranieri e dati a pag. 185 del n. 7-8, luglio-agosto 1961.

IRON MAN, The (L'uomo di ferro) — **r. :** Joseph Pevney - **s. :** W. R. Burnett - **sc. :** George Zuckerman, Borden Chase - **f. :** Carl Guthrie - **m. :** Joseph Gershenson - **scg. :** Bernard Herzbrun, Robert Boyle - **mo. :** Russell Schoengarth - **int. :** Jeff Chandler, Evelyn Keyes, Stephen McNally, Rock Hudson, Joyce Holden, Jim Backus, Jim Arness, Steve Martin, George Baxter - **p. :** Aaron Rosenberg per l'Universal - International - **o. :** U.S.A., 1951 - **d. :** regionale.

JAYHAWKERS, The (Vamos Gringo - già : I ribelli del Kansas) — **r. :** Melvin Frank - **d. :** regionale.

Vedere dati a pag. 97 del n. 1, gennaio 1961.

KILLERS, The (I gangsters) — **r. :** Robert Siodmak - **s. :** dal racconto di Ernest Hemingway - **sc. :** Anthony Veiller - **f. :** Woody Bredell - **m. :** Miklos Rozsa

- **scg.:** Hack Otterson, Martin Obzina - **mo.:** Arthur Hilton - **int.:** Burt Lancaster, Ava Gardner, Edmond O'Brien, Albert Dekker, Sam Levene, Charles D. Brown, Donald McBride, Phil Brown, Charles McGraw, John Miljan, William Conrad, Queenie Smith, Garry Owen, Harry Hayden, Bill Walker, Vince Barnett, Jack Lambert, Jeff Corey, Wally Scott, Virginia Christine, Gabrielle Windsor, Rex Dale - **p.:** Mark Hellinger per la Universal - International - **o.:** U.S.A., 1946 - **d.:** Universal.

KIND HEARTS AND CORONETS (Mister Omicidi - già: **Sangue blu)** — **r.:** Robert Hamer - **s.:** da un racconto di Roy Horniman - **sc.:** R. Hamer, John Dighton - **f.:** Douglas Slocombe - **m.:** Ernest Irving - **scg.:** William Kellner - **mo.:** Peter Tanner - **int.:** Dennis Price, Alce Guinness, Valerie Hobson, Joan Greenwood, Audrey Fildes, Miles Malleson, Clive Morton, John Penrose, Cecil Ramage, Hugh Griffiht, John Salexw, Anne Valery, Barbara Leake, Eric Messiter, Lyn Evans, Peggy Ann Clifford, Arthur Lowe, Jeremy Spenser - **p.:** Michael Balcon per la G.F.D. Ealing - **o.:** Gran Bretagna, 1949 - **d.:** regionale.

LADY-KILLERS, The (La signora omicidi) — **r.:** Alexander Mackendrick - **s.** e **sc.:** William Rose - **f.** (Technicolor): Otto Heller - **m.:** Tristam Cary - **scg.:** Jim Morahan - **mo.:** Jack Harris - **int.:** Katie Johnson, Alec Guinness, Cecil Parker, Herbert Lom, Peter Sellers, Danny Green, Jack Warner, Frankie Howerd, Philip Stainton, Fred Griffiths, Kenneth Connor, Sam Kydd, Phoebe Hodgson, Helene Burls, Evelyn Kerry, Edie Martin, Michael Corcoran, Ewan Roberts, Neil Wilson, Harold Goodwin, Jack Melford, Robert Moore, John Rudling, Madge Brindley, Lucy Griffiths, Leonard Sharp - **p.:** Michael Balcon per la Ealing - **o.:** Gran Bretagna, 1955 - **d.:** Rank.

MALEDETTO IMBROGLIO, Un — **r.:** Pietro Germi - **d.:** Cineriz.

Vedere giudizi di G. C. Castello e E. G. Laura nel n. 3-4, 1960, pag. 77 e 128, e dati nel n. 5-6, 1960, pag. 122.

MAN OF THE WEST (Dove la terra scotta) — **r.:** Anthony Mann - **d.:** Dear - U.A.

Vedere giudizio di Leonardo Autera e dati a pag. 73 del n. 6, giugno 1959.

MATTER OF LIFE AND DEATH, A (Scala al Paradiso) — **r. s.** e **sc.:** Emeric Pressburger, Michael Powell - **f.** (Technicolor): Jack Cardiff - **m.:** Allan Gray - **scg.:** Alfred Junge - **c.:** Hein Heckroth - **eff. spec.:** Douglas Woolsey, Henry Harris - **mo.:** Reginald Mills - **int.:** David Niven, Kim Hunter, Roger Livesey, Raymond Massey, Marius Goring, Robert Coote, Kathleen Byron, Bonar Colleano, Bob Roberts, Joan Maude, Richard Attenborough, Robert Atkins, Edwin Max, Betty Potter, Peggy Evans, Abraham Sofaer, Tommy Duggan, Roger Snowdon, Robert Arden, Joan Verney, Leslie Dwyer, Hylton Allen - **p.:** E. Pressburger e M. Powell per The Archers - **o.:** Gran Bretagna, 1946 - **d.:** Metropolis (regionale).

MIDNIGHT LACE (Merletto di mezzanotte) — **r.:** David Miller - **d.:** Universal.

Vedere dati a pag. 99 del n. 7, gennaio 1961.

NORTH TO ALASKA (Pugni, pupe e pepite) — **r.:** Henry Hathaway - **d.:** Dear-fox.

Vedere dati a pag. 152 del n. 2-3, febbraio-marzo 1961.

90 NOTTI IN GIRO PER IL MONDO — **r.:** Mino Loy - **d.:** Columbia-Ceiad.

Vedere dati a pag. (101) del n. 11, novembre 1963.

PEYTON PLACE (I peccatori di Peyton) — **r.:** Mark Robson - **d.:** Dear-Fox.

Vedere giudizio di Tino Ranieri e dati a pag. 53 del n. 6, giugno 1958.

REBEL WITHOUT A CAUSE (Gioventù bruciata) — **r.:** Nicholas Ray - **d.:** Warner Bros.

Vedere giudizio di Nino Ghelli e dati a pag. 73 del n. 3, marzo 1956.

RIO BRAVO (Un dollaro d'onore) — **r.:** Howard Hawks - **d.:** Warner Bros.

Vedere giudizio di Leonardo Autera e dati a pag. 129 del n. 1-2, gennaio-febbraio 1960.

SIX BRIDGES TO CROSS (La rapina del secolo) — **r.:** Joseph Pevney - **s.:** da « They Stole 2, 500,000 - And Got Away with It » di Joseph Dineen - **sc.:** Sydney Boehm - **f.:** William Daniels - **m.:** Henry Mancini - **scg.:** Alexander Golitzen, Robert Clatworthy - **mo.:** Russell Schoengarth, Verna MacCurran - **int.:** Tony Curtis, Julie Adams, George Nader, Jay C. Flippen, Sal Mineo, Jan Merlin, William Murphy, Kenny Roberts, Richard Castle, Harry Bartell, Kendall Clark, Claudia Hall, Anabel Shaw, Ken Paterson, Peter Avramo, Hal Conklin, Don Keefer - **p.:** Aaron Rosenberg perla Universal - **o.:** U.S.A., 1954 - **d.:** Universal.

SORPASSO, Il — **r.:** Dino Risi - **d.:** Titanus.

Vedere giudizio di Giacomo Gambetti e dati a pag. 118 del n. 1-2, gennaio-febbraio 1963.

THIS EARTH IS MINE! (La mia terra) — **r.:** Henry King - **d.:** Universal.

Vedere dati a pag. 135 del n. 5-6, maggio-giugno 1960.

ULISSE — **r.:** Mario Camerini - **s.:** liberamente tratto dal poema « Odissea » di Omero - **sc.:** Franco Brusati, M. Camerini, Ennio De Concini, Hugh Gray, Ivo Perilli, Irwin Shaw, Ben Hecht, Bill Shoor, G. W. Pabst - **f.** (Technicolor): Harold Rosson - **e. s.:** Eugene Schüfftan - **m.:** Alessandro Cicognini - **scg.:** Flavio Mogherini - **c.:** Giulio Coltellacci - **mo.:** Leo Catozzo - **int.:** Kirk Douglas, Silvana Mangano, Franco Interlenghi, Rossana Podestà, Anthony Quinn, Jacques Dumesnil, Daniel Ivernel, Sylvie, Elena Zareschi, Evi Maltagliati, Gualtiero Tumiati, Ludmilla Dudarova, Teresa Pellati, Tania Weber, Ferruccio Stagni, Alessandro Fersen, Umberto Silvestri, Andrea Bosic, Oscar Andriani, Piero Lulli, Aldo Pini, Piero Pastore, Gino Scotti, Mario Feliciani, Massimo Pietrobon, Michele Riccardini, Corrado Nardi, Alberto Lupo, Edoardo Toniolo, Ettore Jannetti, Gianni Di Benedetto, Walter Brandi, Dani Dentice, Mimmo Poli, Andrea Aureli, Lucia Brusco, Claudio Morgan, Renato Malavasi, Victor Ledda, Enzo Maggio, Carlo Mazzoni, Genny Folchi, Vera Molnar, Goliarda Sapienza, Benito Stefanelli, Mirella di Lauro, Sergio Giovannucci, Amerigo Santarelli, Piero Ghione, Piero Mastrocinque, Roberto Rai - **p.:** Lux - Ponti - De Laurentiis - **o.:** Italia, 1953-54 - **d.:** Paramount.

Librerie italiane che vendono "Bianco e Nero"

Libreria Kappa - V.le Ippocrate, 113 - Roma

Libreria Trevi - P.zza Poli, 46 - Roma

Libreria Tombolini - Via IV Novembre - Roma

Libreria Scienze e Lettere - Piazza Madama, 8 - Roma

Libreria Rizzoli - Largo Chigi, 15 - Roma

Libreria Rinascita - Via Botteghe Oscure, 1 - Roma

Libreria IV Fontane - Via IV Fontane, 20/A - Roma

Libreria Paesi Nuovi - Via Aurora, 85 - Roma

Libreria Nannini - Viale delle Provincie, 28 - Roma

Libreria Micozzi - Via Giuseppe Ferrari, 39 - Roma

Libreria Messaggerie Musicali - Via del Corso, 267 - Roma

Libreria Laureati - Via dell'Oca, 38 - Roma

Libreria La Borgognona - Via Borgognona, 39/40 - Roma

Libreria Inter. Modernissima - Via Mercede, 43 - Roma

Libreria Feltrinelli - Via del Babuino, 39/40 - Roma

Libreria Ercoli - Piazza del Popolo, 11/E - Roma

Libreria Einaudi - Via Veneto, 56/A - Roma

Commissionaria Editori S.P.A. - Via Sardegna, 22 - Roma

Libreria Babuino - Via del Babuino, 143 - Roma

Libreria Vito Cavallotto - Corso Umberto, 242 - Caltanissetta

Libreria Lo Cicero - Piazza Castelnuovo, 3 - Palermo

Libreria S. F. Flaccovio - Via R. Settimo, 37 - Palermo

Libreria Domino - Via Roma, 226 - Palermo

Libreria Dante - Quattro Canti di Città - Palermo

Libreria Gius. Laterza - Via Sparano, 134 - Bari

Libreria Cravero - Corso Vitt. Emanuele, 74 - Bari

Libreria Rondinella - Corso Umberto I, 253 - Cava dei Tirreni (Salerno)

Libreria G. Carrano - Via Mercanti, 55 - Salerno

Libreria Minerva - Via Ponte di Tappia, 5 - Napoli

Libreria Macchiaroli - Via Carducci, 57 - Napoli

Libreria Leonardo - Via Merliani, 118 - Napoli

Libreria Guida Mario - Piazza Martiri, 70 - Napoli

Libreria Guida Alfredo - Via Portalba, 20 - Napoli

Libreria Prosperi - Corso Mazzini, 186 - Ascoli Piceno

Libreria Augusto Carnevali - Via Mazzini, 12 - Foligno (Perugia)

Libreria Le Muse - Corso Vannucci, 51 - Perugia

Libreria Franchini Wilma - Via Sdrucciolo del Duomo - Pescia (Pistoia)

Libreria Vallerini Silvano - Lungarno Pacinotti, 10 - Pisa

Libreria Goliardica - Via Oberdan, 4 - Pisa

Libreria Galleria del Libro - Viale Margherita, 7 - Viareggio

Libreria Olivero Terzi - Piombino (Livorno)

Libreria Fiorenza - Via Madonna, 31 - Livorno

Libreria Sebber - Via Tornabuoni, 70/R - Firenze

Libreria Porcellino - Piazza del Mercato Nuovo, 8/R - Firenze

Libreria Marzocco - Via Martelli, 22/R - Firenze

Libreria Feltrinelli - Via Cavour, 12 - Firenze

Libreria Editrice Fiorentina - Via Ricasoli, 107/R - Firenze

Libreria Moderna - Via G. Da Castello, 13 A - Reggio Emilia

Libreria Modernissima - Via Ricci, 35 - Ravenna

Libreria Locatelli - Via di Roma, 132 - Ravenna

Libreria Belledi - Via D'Azeglio, 116 - Parma

Libreria Rinascita - Piazza Matteotti, 20 - Modena

Libreria Bettini - Corso Sozzi, 4 - Cesena (Forlì)

Libreria Taddei - Corso Giovecca, 1 - Ferrara

Libreria Zanichelli - Piazza Galvani, 1/H - Bologna

Libreria Parolini - Via Ugo Bassi, 14 - Bologna

Libreria Paccagnella - Piazza Cavour, 5/C - Bologna

Libreria Novissima - Via Castiglione, 1 - Bologna

Libreria Minerva - Via Castiglione, 13 - Bologna

Libreria Galleri - Via Indipendenza, 16 - Bologna

Libreria Feltrinelli - Piazza Ravegnana, 1 - Bologna

Libreria Cappelli - Via Farini, 6 - Bologna

Libreria Ghelfi Barbato - Via Mazzini, 21 - Verona

Libreria Dante - Via Mazzini, 6 - Verona

Libreria Galileo - Via Poerio, 11 - Mestre (Venezia)

Libreria Fiera del Libro - Viale Garibaldi, 1/B - Mestre (Venezia)

Libreria Il Fontego - S. Bartolomeo, 5361 - Venezia

Libreria Amici del Libro - Calle delle Acque, 4992 - Venezia

Libreria Moderna - Via Cavour, 13 - Udine

Libreria Carducci - Piazza XX Settembre - Udine

Libreria Inter. Eugenio Parovel Succ. - Via della Borsa, 15 - Trieste

Libreria Gregoriana - Via Roma, 13 - Padova

Libreria Cappelli - Piazza Vittoria, 41 - Bolzano

Libreria Cavallotti - Piazza Bianchi, 13 - Imperia

Libreria Vallardi - Via XXV Aprile, 54 - Genova

Libreria Patrini - Piazza Savonarola - Genova

Libreria Athena - Via Bensa, 32/R - Genova

Libreria S. Babila - Corso Monforte, 2 - Milano

Libreria Milano Libri - Via Verdi, 2 - Milano

Libreria Intern. di Milano - Via Manzoni, 40 - Milano

Edicola Fiorati Francesco - P.le Baracca, 10 - Milano

è in corso di stampa

Ricciotto Canudo

L'officina delle immagini

Un « classico » dei trattati teorici sul film per la prima volta tradotto in italiano a quarant'anni dalla edizione parigina. È preceduto da una monografia di Mario Verdone, con documenti inediti, in cui Canudo viene presentato come musicologo, dantista, romanziere, poeta, soggettista e teorico cinematografico; nei suoi rapporti con D'Annunzio e col simbolismo; nei suoi manifesti « cerebristi »; nella sua vita di letterato, giornalista, capitano degli « zuavi » nella prima guerra mondiale.

È il n. 3 della « Collana di studi critici e scientifici del Centro Sperimentale di Cinematografia ».

ROMA EDIZIONI DI BIANCO E NERO

(*Segue dalla pag. 2 di copertina*)

NOTE

I FILM

TELEVISIONE

I LIBRI

IN COPERTINA: Un'inquadratura di *Campanadas de medianoche* di Orson Welles. (*Jeanne Moreau, Orson Welles*).